



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Śląski Moniuszko : recepcja postaci i twórczości kompozytora na Górnym Śląsku : studium socjologiczne.T. 1, Tożsamość narodowa i muzyka : budowanie tożsamości narodowej poprzez muzykę Stanisława Moniuszki za życia kompozytora i w ramach działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w pierwszej połowie XX wieku

Author: Maja Drzazga-Lech

Citation style: Drzazga-Lech Maja. (2018). Śląski Moniuszko : recepcja postaci i twórczości kompozytora na Górnym Śląsku : studium socjologiczne.T. 1, Tożsamość narodowa i muzyka : budowanie tożsamości narodowej poprzez muzykę Stanisława Moniuszki za życia kompozytora i w ramach działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w pierwszej połowie XX wieku . Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

A large crowd of people, many wearing hats, is gathered in a park-like setting. In the background, there are several buildings, including a prominent one with a gabled roof and arched windows. The scene is captured in a sepia-toned photograph.

Maja Drzazga-Lech

Śląski Moniuszko

Recepcja postaci i twórczości kompozytora
na Górnym Śląsku. Studium socjologiczne

Tom 1: Tożsamość narodowa i muzyka



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu śląskiego

Śląski Moniuszko

Recepcja postaci i twórczości kompozytora na Górnym Śląsku
Studium socjologiczne

Prace Naukowe



Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 3734

50 lat
**Uniwersytetu
Śląskiego**
w Katowicach

Maja Drzazga-Lech

Śląski Moniuszko

Recepcja postaci i twórczości kompozytora na Górnym Śląsku
Studium socjologiczne

Tom I

Tożsamość narodowa i muzyka

Budowanie tożsamości narodowej poprzez muzykę Stanisława Moniuszki
za życia kompozytora i w ramach działalności
Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w pierwszej połowie XX wieku

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2018

Redaktor serii: Socjologia
Tomasz Nawrocki

Recenzent
Jolanta Szulakowska

Na okładce wykorzystano zdjęcie
z Archiwum Czytelni Muzycznej Biblioteki Śląskiej w Katowicach

Redaktor: Mariola Massalska
Projekt okładki: Jakub Dziewit
Redaktor techniczny: Małgorzata Pleśniar
Korektor: Monika Lis
Łamanie: Grażyna Szewczyk

Copyright © 2018 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-3437-0
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-226-3438-7
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 11,25. Ark. wyd. 9,0.
Papier Alto 90 g. vol 1.5 Cena 24 zł (+ VAT)
Druk i oprawa: Volumina.pl Daniel Krzanowski
ul. Księcia Witolda 7-9, 71-063 Szczecin

Spis treści

Wstęp	7
Nota metodologiczna	10
Rozdział 1	
Polska tożsamość narodowa a górnośląska tożsamość etniczna	15
1.1. Tożsamość etniczna	15
1.2. Tożsamość narodowa	19
1.3. Polska tożsamość kulturowa i charakterystyczne dla niej wartości	23
1.4. Górnośląska zbiorowa tożsamość etniczna i kulturowa w pierwszej połowie XX wieku	30
Rozdział 2	
Muzyka i postać Stanisława Moniuszki jako wartość kulturowa w kanonie polskiej kultury narodowej XIX wieku – na podstawie analizy korespondencji kompozytora	43
2.1. Rys biograficzny Stanisława Moniuszki	43
2.2. Działalność muzyczna Stanisława Moniuszki jako przedmiot socjologicznej refleksji	44
2.2.1. Stanisław Moniuszko a relacja etniczna	48
2.2.2. Stanisław Moniuszko a rola społeczna	56
2.2.3. Twórczość Stanisława Moniuszki na podstawie listów kompozytora	58
2.3. <i>Halka</i> a relacja etniczna	71
2.4. Proces stawiania się przez Stanisława Moniuszkę narodowym twórcą w muzyce	83

Rozdział 3	
Stanisław Moniuszko w ramach działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w pierwszej połowie XX wieku	105
3.1. Geneza Związku Śląskich Kół Śpiewaczych i jego związek z postacią Stanisława Moniuszki	105
3.2. Kult Stanisława Moniuszki kreowany przez działaczy Związku Śląskich Kół Śpiewaczych na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka” w latach 1920–1948	117
3.2.1. Stanisław Moniuszko a relacja etniczna na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka”	123
3.2.2. Stanisław Moniuszko a rola społeczna na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka”	126
3.2.3. Twórczość Stanisława Moniuszki na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka”	131
3.3. Działania związane ze Śląskimi Uroczystościami Moniuszkowskimi jako czynności artystyczne w funkcji czynności społecznych wzmacniających budowanie polskiej tożsamości narodowej wśród górnośląskiej ludności	134
3.4. Stanisław Moniuszko jako ikona polskości Górnego Śląska w dwudziestoleciu międzywojennym	150
Zakończenie	155
Bibliografia	163
Indeks osobowy	173
Summary	177
Zusammenfassung	179

Wstęp

Współcześnie zwraca się uwagę na trwałą obecność postaci Stanisława Moniuszki najpierw w polskiej, a później również w górnośląskiej przestrzeni kulturowej. Równocześnie wśród badaczy młodego pokolenia panuje przekonanie, że „mamy problem z Moniuszką” analogiczny do problemu, jaki mamy z „naszą pamięcią społeczną” (TOPOLSKA, 2012). Dlatego książka *Śląski Moniuszko. Recepcja postaci i twórczości kompozytora na Górnym Śląsku. Studium socjologiczne* może wnieść wartościowy pierwiastek do toczących się dyskusji wokół tożsamości kulturowej Górnego Śląska.

Książka oparta jest na badaniach nad recepcją postaci i twórczości Stanisława Moniuszki na Górnym Śląsku, które prowadzę od wielu lat. Za jej podstawę służy moja rozprawa doktorska pt. *Budowanie tożsamości narodowej poprzez muzykę. Recepcja postaci i twórczości Stanisława Moniuszki na Górnym Śląsku w XX wieku. Studium socjologiczne*. Ponieważ materiał zgromadzony na potrzeby dysertacji jest obszerny, publikacja książkowa ma formę dwutomową:

- tom I: *Tożsamość narodowa i muzyka. Budowanie tożsamości narodowej poprzez muzykę Stanisława Moniuszki za życia kompozytora i w ramach działalności Związku Śląskich Kół Śpiewających w pierwszej połowie XX wieku;*
- tom II: *Mitotwórcze narracje moniuszkowskie w górnośląskiej kulturze. Socjologiczna analiza działalności Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr oraz Opery Śląskiej w drugiej połowie XX wieku.*

Oba tomy poświęcone są socjologicznemu pojęciu tożsamości oraz relacjom pomiędzy śląską tożsamością kulturową a polską tożsamością narodową. W pracy przyjąłam jakościową perspektywę rozumienia i opisu procesu budowania tożsamości narodo-wej/etnicznej poprzez muzykę. Zastosowana przeze mnie perspektywa koresponduje z sugestią Barbary Jabłońskiej (JABŁOŃSKA, 2014: 129), aby w ramach socjologii muzyki jej przedmiot – przekaz muzyczny – ujmować jako konstrukt społeczny. Praktyka muzyczna przebiega w określonych ramach strukturalnych. Determinują one społeczny i kulturowy charakter muzyki na poziomie twórczym, wykonawczym i odbiorczym.

Swoją uwagę koncentruję również na zagadnieniu pamięci społecznej, będącej istotnym elementem współczesnej tożsamości Górnoślązaków i Polaków jednocześnie. W przypadku tożsamości Górnego Śląska należy przyjąć perspektywę długiego trwania (KIJONKA, 2016: 9).

Niezmiernie trudne jest jednoznaczne zdefiniowanie granic przestrzennych, społecznych i kulturowych Górnego Śląska. Zwracają na to uwagę m.in. autorzy opracowania *Granice Śląska w interdyscyplinarnej perspektywie* (GŁADKIEWICZ, SOŁDRA-GWIŹDŹ, SZCZEPAŃSKI, 2012: 9) i autorka książki *Tożsamość współczesnych Górnoślązaków. Studium socjologiczne* (KIJONKA, 2016: 10). Według Grzegorza Babińskiego etniczność jest różnorodna, wielowymiarowa, stopniowalna i często ma charakter kontekstowy (BABIŃSKI, 1998: 7).

Świat sztuki dźwięków w wymiarze społecznym funkcjonuje jako nieustanny proces stawania się, którego elementami są: eksternalizacja (akt twórczy kompozytora), obiektywizacja (uzyskanie przez dzieło muzyczne intersubiektywnego sposobu istnienia za sprawą jego upublicznienia i wpisania w kanony recepcji) i internalizacja (proces przyswojenia sobie przez odbiorców konstrukt kulturowego, czyli dzieła muzycznego ujętego w charakterystyczne dla danego okresu kanony recepcji). Na płaszczyźnie intersubiektywnej przestrzeni kulturowej między twórcami, artystami – wykonawcami – i odbiorcami zachodzi proces negocjowania znaczeń i wartości, które są immanentnie obecne w dzie-

le i jako takie odczytywane bądź nadane mu społecznie. W ramach recepcji dzieła muzycznego istotną rolę odgrywają krytycy, recenzenci, instytucje sztuki i edukacji artystycznej. Społeczny świat sztuki, w tym sztuki muzycznej, domaga się ustawicznej legitymizacji, a więc nadawania jego elementom znaczenia przez te jednostki, które pozostają z nim w relacjach tworzenia, konkretyzacji i recepcji. Wojciech ŚWIĄTKIEWICZ (2006: 49) zwraca uwagę, że: „Dzieło sztuki jest zawsze »dziełem dla nas«, nie zaś tylko dziełem w sobie, jest zawsze »naszym«, nigdy »niczym«. Staje się tym, czym uczynią go uczestnicy wspólnoty estetycznych poglądów, interpretacji i znaczeń. Jego »wygląd« współtworzą między innymi kompetencje kulturowe odbiorców zróżnicowane historycznie i pokoleniowo oraz w kontekście geograficznej przestrzeni różnorodności kultur, ich cechy osobowościowe oraz społeczny kontekst sytuacji odbiorczej”. Możliwe są również sytuacje, gdy doznawane przez odbiorcę i wykonawcę poprzez obcowanie z dziełem sztuki stany psychiczne różnią się od tych, których wywołanie było zamiarem twórcy. Dlatego prowadząc badania nad takim specyficznym uwikłaniem muzyki poważnej i jej kompozytora w rzeczywistość społeczną, które powoduje, że dane utwory zyskują rangę symbolu grupy etnicznej bądź narodowej, a ich kompozytorowi przypisuje się specyficzną rolę społeczną, abstrahując od tego, czy i w jakim zakresie w trakcie swojego życia ją pełnił, warto mieć na względzie zaproponowaną przez Floriana Znanieckiego koncepcję współczynnika humanistycznego: „ważne jest przekonanie samych artystów, ich zwolenników, mecenasów oraz publiczności, że jeżeli nie wszystkie, to większość dzieł tych artystów tworzy sztukę narodową [...]” (ZNANIECKI, 1990: 80–81). Stwierdzenie to koresponduje z wypracowaną przez autora koncepcją socjologii humanistycznej, której przedmiot wyznacza zastosowanie w badaniach dyrektywy współczynnika humanistycznego: „[...] każdy system kulturowy istnieje dla pewnych świadomych i czynnych podmiotów historycznych, tzn. w sferze doświadczeń oraz działalności określonego ludu, jednostek i zbiorowości, żyjących w określonej części ludzkiego świata w określonej epoce histo-

rycznej. W związku z tym dla uczonego ten system kulturowy jest realnie i obiektywnie taki, jaki był (lub jest) dany owym podmiotom historycznym wówczas, gdy go doświadczają (lub doświadczają), mając z nim aktywnie do czynienia. [...] dane badacza kultury są zawsze »czyjeś«, nigdy »niczyje« [...]; dane jako przedmioty refleksji teoretycznej badacza należą już do doświadczenia kogoś innego i są takie, jakimi to czynne doświadczenie je uczyniło” (ZNANIECKI, 2008: 68). Świat sztuki dźwięków i przekazów muzycznych funkcjonuje w ramach społecznego procesu tworzenia się rzeczywistości. Za sprawą języka stanowiącego w niektórych formach muzycznych integralną część dzieła, czego przykładem są pieśni i opery, oraz języka, którym krytycy muzyczni/kreatorzy recepcji tworzą pewne kanony odbiorczości poszczególnych wytworów artystycznych, w tym utworów czysto instrumentalnych, przekazy muzyczne mogą funkcjonować w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej jako symbole odsyłające odbiorców do rzeczywistości pozamuzycznej. Tak samo intersubiektywnie dostępna narracja na temat danego kompozytora, rozumiana jako społeczna obiektywizacja jego działalności, może zostać użyta zarówno instrumentalnie, jak i znacząco. Szczególnie interesujące wydają się sytuacje, gdy kompozytorowi funkcjonującemu w ramach intersubiektywnej przestrzeni kulturowej danej grupy społecznej przypisuje się treści nadające mu pozaartystyczne role społeczne, a z jego poszczególnych dzieł czyni się symbole.

Nota metodologiczna

W ramach realizacji projektu badawczego podjęłam się rekonstrukcji i analizy procesu stawania się przez Stanisława Moniuszkę narodowym twórcą w muzyce na przykładzie recepcji postaci i twórczości kompozytora wśród środowisk odbiorczych, z którymi miał kontakt za życia i reagował listownie na opinie na temat swojej muzyki wyrażane przez należące do tych środowisk jednostki. Proces ten można prześledzić, wykorzystując ramy teo-

retyczne zaproponowane przez autorów książki *Społeczne tworzenie rzeczywistości* (BERGER, LUCKMANN, 2010), poddając analizie dokumenty osobiste kompozytora, jego listy, z uwzględnieniem publikowanych w prasie doniesień wskazujących na proces recepcji jego twórczości, na które Moniuszko w korespondencji reagował, oraz celów, które w danym momencie swojego życia realizował, choć nie zawsze wprost o nich pisał. Zgodnie z ustaleniami szkoły Annales: „Historię uprawia się bez wątpienia za pomocą dokumentów pisanych. Kiedy one istnieją. Jednak można i trzeba ją uprawiać bez dokumentów pisanych, jeśli ich w ogóle nie ma; za pomocą wszystkiego, co pomysłowość historyka pozwala mu wykorzystać do wytwarzania jego miodu przy braku zazwyczaj używanych kwiatów. [...] Jednym słowem, za pomocą wszystkiego, co, należąc do człowieka, zależąc od niego, służąc mu, wyrażając go, oznacza jego obecność, aktywność, upodobania i sposób bycia” (FEBVRE, 1933: 428, cyt. za: LE GOFF, 2007: 254). Zatem dla zorientowanego humanistycznie socjologa analizującego dokumenty osobiste istotne jest nie tylko to, co zostało napisane, ale również to, czego autor tekstu wprost nie wyraził. W odniesieniu do postaci i dzieł Moniuszki będących przedmiotem jego korespondencji warto dopuścić do głosu to, o czym nie zawsze wprost pisał – świadomie bądź nie: klimat epoki, wymogi ustroju, interakcje z ważnymi dla niego osobistościami życia muzycznego, których korespondencja jest reminiscencją.

Proces stawania się przez kompozytora narodowym twórcą w muzyce jest specyficznym rodzajem socjalizacji wtórnej, analogicznie do procesu stawania się zawodowym muzykiem. „Jednostka, która chce stać się zawodowym muzykiem, musi zagłębić się w swój przedmiot w stopniu, jaki jest zupełnie niepotrzebny komuś, kto chce zostać inżynierem. Wykształcenie inżyniera może się w sposób efektywny dokonać na podstawie procesów, które mają charakter formalny, są wysoce racjonalne i neutralne emocjonalnie. Natomiast wykształcenie muzyka wiąże się zwykle ze znacznie większą identyfikacją z mistrzem i znacznie głębszym wejściem w rzeczywistość muzyki” (BERGER, LUCK-

MANN, 2010: 211). Ten typ socjalizacji wtórnej wiąże się z takim stopniem zaangażowania jednostki w nową rzeczywistość, że towarzyszące temu ładunek emocjonalny i związki z jednostkami prowadzącymi tę socjalizację przypominają proces socjalizacji pierwotnej. „Uogólniony inny” zyskuje rangę „znaczącego innego”. Podobnie dokonujący się za sprawą obcowania ze sztuką dźwięków proces budowania tożsamości narodowej/etnicznej jest przykładem swoistego rodzaju socjalizacji wtórnej. Kreujące go drukowane materiały prasowe, apele, przemówienia nacechowane są silną emocjonalnością i wykazują charakter intencjonalny. Ich celem jest wywołanie określonych skojarzeń, przeżyć i postaw wśród odbiorców, którzy obcuja z opisywanymi wytworami kulturowymi*.

Mnie w szczególnie sposób zainteresował proces stawania się przez Stanisława Moniuszkę narodowym twórcą w muzyce i odnoszenia jego osoby bądź twórczości do poszczególnych relacji etnicznych, dlatego też jedną z części mojego projektu badawczego stanowi analiza korespondencji kompozytora (RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969). Analiza dokumentów osobistych Moniuszki pod kątem ról społecznych, które realizował bądź których realizację przypisywali mu jego współcześni odbiorcy, a także relacji etnicznych, do których się odnosił lub był odnoszony, ma na celu zobrazowanie procesu stawania się przez kompozytora wartością kulturową należącą do kanonu polskiej kultury narodowej. Służy to rozwinięciu problemu badawczego: Muzyka i postać Stanisława Moniuszki jako wartość kulturowa należąca do kanonu polskiej kultury narodowej. Ten obszar badawczy koresponduje częściowo z pracą doktorską Agnieszki TOPOLSKIEJ (2014), której przedmiotem była analiza sposobu funkcjonowania w polskiej pamięci zbiorowej mitu Stanisława Moniuszki jako wieszczki narodowej w latach 1858–1989. Zaproponowana przeze mnie konstrukcja (narracja moniuszkowska) jest

* Termin „wytwór kulturowy” został zapożyczony z koncepcji centrum kultury polskiej Leona Dyczewskiego. Składają się na niego wartości centralne, wytwory kulturowe i stany psychospołeczne.

inna od mitu Stanisława Moniuszki jako wieszcz narodowego, ponieważ uwzględnia odniesienie kompozytora do różnych relacji etnicznych, dzięki czemu już na podstawie listów można wykazać, jak Litwin z pochodzenia, Polak z wyboru, w wymiarze społecznym staje się narodowym twórcą w muzyce Rzeczypospolitej Obojga Narodów.

Drugi obszar badawczy to recepcja postaci i twórczości Stanisława Moniuszki na Górnym Śląsku**, kreowana przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych w pierwszej połowie XX wieku.

Górnośląską recepcję moniuszkowską analizowano pod kątem następujących problemów badawczych:

- proces kształtowania polskiej tożsamości ludności Górnego Śląska, jej wzmacniania, ubogacania poprzez recepcję pieśni i muzyki Stanisława Moniuszki;
- proces stawiania się Stanisława Moniuszki, jego pieśni i oper elementami kultury i tożsamości narodowej Górnego Śląska, należącymi też do kanonu polskiej kultury narodowej.

Materiały do empirycznej analizy dostarczył mi „Śpiewak Śląski”/„Śpiewak” z lat 1920–1939 i 1946–1948. Tytuł ten jest organem zjednoczenia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych (współczesnego Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr). Swoje badania oparłam na analizie treści dokumentów zastanych oraz tekstów o charakterze intencjonalnym tworzonych przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych w odniesieniu do kontekstu społeczno-kulturowego charakterystycznego dla danego okresu historycznego, w ramach którego w charakterystyczny sposób definiowano śląskość i polskość.

** Historyczno-geograficzny obszar Górnego Śląska jest to przestrzeń o nieodmknętych granicach, do której zaliczano „czarny” Górny Śląsk (inaczej Górnośląski Okręg Przemysłowy), ziemię opolską, region cieszyński, a także śląskie tereny państwa czechosłowackiego /czeskiego, na których działały amatorskie chóry śląskie kultywujące pieśń polską. Termin odpowiada idei funkcjonującej wśród działaczy Związku Śląskich Kół Śpiewaczych już w pierwszej połowie XX wieku – zjednoczenia pod sztandarem umiłowania śpiewu i muzyki polskiej, zwłaszcza dzieł Stanisława Moniuszki, ziemi śląskiej.

Dokumenty osobiste Stanisława Moniuszki i materiały prasowe, na które reagował on w swojej korespondencji, oraz doniesienia o związanej z postacią kompozytora działalności śląskiego amatorskiego ruchu śpiewaczego stanowiły przedmiot jakościowej i ilościowej analizy treści za pomocą programu QDA Miner.

Polska tożsamość narodowa a górnośląska tożsamość etniczna

Analiza procesu stawania się przez Stanisława Moniuszkę narodowym twórcą w muzyce, jego wybranych utworów – symbolami narodowymi oraz procesu recepcji postaci i twórczości kompozytora wśród autochtonicznych mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska w pierwszej połowie XX wieku wymaga wcześniejszego omówienia sposobów definiowania takich terminów jak polska tożsamość narodowa i kulturowa oraz górnośląska tożsamość etniczna.

1.1. Tożsamość etniczna

W perspektywie socjologicznej termin *grupa etniczna* rozumiany jest współcześnie jako istniejąca zbiorowość, która ukształtowała się i trwa na bazie wspólnej dla jej członków kultury. Kulturę etniczną współwyznaczają: język, religia, reguły reprodukcji struktury społecznej, obyczajowość, style gospodarczej aktywności i emocjonalny związek z terytorium, na którym ona obowiązuje (ŚWIĄTKIEWICZ, 2011: 84). Dzięki tym elementom kultura etniczna jest na tyle swoista, że dostarcza grupie etnicznej właściwych tylko dla niej obiektywnych cech kulturowych. Jej odczuwanie przez identyfikujące się z nią jednostki jako własnej buduje między nimi poczucie wspólnoty i świadomość odrębności od obcych grup społecznych. Kolektywna tożsamość tak wyodrębnionej grupy to tożsamość etniczna (BOKSZAŃSKI, 2005: 74).

Występuje ona w trzech zasadniczych wariantach związanych z odmiennymi postaciami etniczności: etniczności separacyjnej, etniczności politycznej i etniczności nierównościowej. Owe rozróżnienia mają charakter typologiczny, a analiza empirycznych przejawów tożsamości konkretnej zbiorowości może ukazać ich łączne występowanie w różnych proporcjach (BOKSZAŃSKI, 2005: 88).

O etniczności separatystycznej mówimy wtedy, gdy podtrzymywanie tożsamości przez należące do danej grupy społecznej jednostki służy przede wszystkim nakreśleniu linii demarkacyjnej pomiędzy „swoimi” a „obcymi”. Przykładem takiej grupy etnicznej jest społeczność około pięciuset „Czechów” od drugiej połowy XVIII wieku zamieszkująca Żelów, miejscowość nieopodal Łodzi, których wyróżnia wyznawana religia (Bracia Czescy) i posługiwanie się „językiem żelowskim” (język różniący się od współczesnego czeskiego licznymi zapożyczeniami z języka polskiego).

Oparta na etniczności politycznej tożsamość nie jest zbudowana na wynikających z tradycji więziach, wartościach i sentymentach, ale jest rezultatem strategicznego wyboru dokonanego przez należące do danej grupy społecznej jednostki. Przykładem takiej grupy etnicznej jest skupisko Rusinów zamieszkujących Karpaty Wschodnie na pograniczu Polski, Słowacji i Ukrainy.

O etniczności nierównościowej mówimy wtedy, gdy na procesy konstruowania tożsamości grupy społecznej miał miejsce silny wpływ kultury grupy dominującej, posiadającej władzę polityczną i sprawującej kontrolę nad strukturami życia społecznego państwowej zbiorowości, w ramach której, oprócz niej, egzystują także różne grupy etniczne bądź mniejszości narodowe. Celem dominującej zbiorowości jest asymilacja mniejszości za pomocą prawa i aparatu przymusu, co w dłuższej perspektywie może oznaczać jej kulturową likwidację albo peryferyzację, po to, aby po jakimś czasie dominujący system aksjologiczny stał się oczywistą kulturową podstawą wszystkich stosunków międzygrupowych (MUCHA, 1999: 31). Istotnym czynnikiem wpływającym na proces kształtowania etnicznej tożsamości nierównościowej

są reakcje na działania grupy dominującej. Reakcje te można sytuować na kontynuum od postawy biernej akceptacji swojego położenia i związanego z nią trwałego pozostawania na marginesie życia społecznego do postawy zdecydowanego oporu, która wyraża się w tworzeniu i propagowaniu alternatywnych kontrkultur bądź w próbach legitymizowania własnej kultury poprzez eksponowanie jej wyższości (BOKSZAŃSKI, 2005: 96). Można wyróżnić kilka typów kulturowych reakcji na działania grupy kulturowo dominującej nad podporządkowaną wobec niej zbiorowość etniczną. Silny wpływ zbiorowości o kulturze dominującej na mniejszość etniczną może powodować nieświadome lub nie w pełni uświadomione realizowanie przez mniejszość własnych praktyk kulturowych na obszarach, na które w ogóle nie chce wkraczać grupa dominująca. Ponadto zbiorowość mniejszościowa może wycofać się na „bezpieczne obszary”, na które nie dotarła jeszcze ekspansja kultury dominującej. W sytuacji gdy jednostki należące do grupy etnicznej dominowanej przez kulturę obowiązującą na terytorium danego państwa będą równocześnie jawnie i pozornie uczestniczyć w niektórych praktykach dominujących i tajnie realizować praktyki właściwe dla ich grupy mniejszościowej, zajdzie tzw. schizofrenia kulturowa bądź pewien typ synkretyzmu kulturowego. Innym sposobem radzenia sobie z wpływami kultury dominującej jest jej zakamuflowana, choć jawna krytyka, przy jednoczesnym praktykowaniu „świata odwróconego”, czyli realizowaniu wartości grupy pochodzenia etnicznego. Jeżeli jednostki o uświadomionej tożsamości etnicznej będą chciały przeciwstawić się kulturze dominującej i jednocześnie dowartościować oraz zamanifestować swoją tożsamość etniczną, dojdzie do jawnego tworzenia kultury alternatywnej bądź odtwarzania ich rdzennej kultury mniejszościowej w celu nadania jej legitymizacji. Długotrwały i intensywny wpływ kultury narodowej grupy dominującej na danym terytorium, często grupy państwowotwórczej, może jednak spowodować porzucanie przez jednostki ich tożsamości etnicznej na rzecz uzyskania możliwości awansu społecznego w ramach kultury dominującej, a nawet wytworzenie tzw. tożsamości negatywnej, czyli takiej,

której istotę stanowi deprecjacja własnej grupy i jej kultury (MUCHA, 1999: 52).

(Górno)Ślązacy są przykładem grupy etnicznej charakteryzującej się nierównościową tożsamością etniczną. Zamieszkiwane przez nich ziemie historyczno-geograficznego Górnego Śląska straciły łączność z państwem polskim jeszcze za czasów panowania króla Kazimierza Wielkiego – w XIV wieku. Ich fragmenty dostały się pod panowanie państwa czeskiego, pruskiego i austriackiego. Pod koniec XVIII wieku nie należały one do obszaru rozbiorowego II Rzeczypospolitej Polskiej. Przyspieszona industrializacja, która miała miejsce pod koniec XIX wieku, doprowadziła do powstania na Górnym Śląsku dużych miast z dzielnicami robotniczymi o charakterystycznej zabudowie osiedlowej – familokami. Skoncentrowane blisko siebie familoki stwarzały warunki do realizacji kontaktów społecznych prawie wyłącznie w obrębie własnego środowiska, co wzmocniło proces segregacji przestrzennej autochtonicznej ludności śląskich miast. Sprzyjało to zachowaniu własnego dialektu i kultywowaniu tradycyjnej kultury ludowej pomimo intensywnie postępującego procesu industrializacji. Kultywowaniu przez Górnoślązaków swojej etnicznej tożsamości towarzyszyło poczucie istnienia obcego porządku społeczno-kulturowego, którego nosicielami byli przedstawiciele grupy narodowej należącej do państwa aktualnie rządzącego historyczno-geograficznym obszarem Górnego Śląska. Kultura narodu państwowego była dominująca. W oficjalnej przestrzeni społecznej wymagała stałego podporządkowywania się jej, ale w zetknięciu z odczuwaną i realizowaną prywatnie tożsamością etniczną autochtonicznej ludności odczuwana była jako obca. Przez dziesięciolecia owo miano obcości nadawali Górnoślązacy niemieckości bądź czeskości. W okresie międzywojennym, na przyłączonej do Polski części ziemi górnośląskiej, owym mianem określano również propagowaną na tych ziemiach przez przybyszów oficjalną kulturę polską, gdyż reprezentowana przez sprawujących funkcje kierownicze i administracyjnej przybyszów z polski tożsamość narodowa oparta była na romantycznych wartościach i symbolach charaktery-

stycznych dla wschodnich terenów Rzeczypospolitej, ale obcych dla górnośląskiego ludu. W ramach II Rzeczypospolitej Polskiej nie podjęto na szeroką skalę działań mających na celu poznanie i zaangażowanie się w śląską rzeczywistość. Powodowało to, że rodzima ludność przyłączonej do Rzeczypospolitej Polskiej części historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska działania przyjezdnych Polaków odbierała jako dominację „obcych”.

1.2. Tożsamość narodowa

W literaturze socjologicznej odnajdujemy różne koncepcje tożsamości narodowej. O ich swoistości decydują rozstrzygnięcia teoretyczne dotyczące sposobu interpretowania pojęcia tożsamości i przyjęta koncepcja narodu. Możemy wyróżnić cztery rodzaje takich definicji narodu (BOKSZAŃSKI, 2005):

1. Narodowi państwowemu odpowiada obiektywistyczny model tożsamości narodowej. Wedle niego na treść owej tożsamości składają się dające się obiektywnie zaobserwować przez jednostki z zewnątrz cechy zbiorowości narodowej.
2. Model tożsamości narodowej można również budować, odwołując się do opinii publicznej. W tym ujęciu tożsamość narodowa to zbiór przekonań, postaw, emocji ukształtowanych w świadomości jednostek należących do danej grupy społecznej w związku z poczuciem więzi z narodem i przeżywanym przez nie uczestnictwem w nim. Tożsamość narodowa to rozpowszechniona wśród danej grupy ludzi świadomość odrębności od obcych i poczucie związku ze swoją grupą, co do której posiadają one przekonanie ciągłości, historycznego trwania i wywodzenia się od wspólnych przodków/przodka. Wyrazicielami tożsamości narodowej są członkowie narodu. W tym podejściu możliwe jest wykorzystanie metod ilościowych do badania tożsamości narodowej. Umożliwia to dokonanie międzynarodowych porównań. Jednakże obszar badawczy zostaje tu zredukowany tylko do współczesnych procesów związanych z tym zagadnieniem.

3. Inny model tożsamości narodowej zakłada, że jest ona konstruowana w różnych momentach historycznych na potrzebę osiągnięcia różnych celów czy charakterystyki danych zbiorowości. Właściwości konkretnej tożsamości narodowej zależą od funkcji, jaką ma ona pełnić w wybranej zbiorowości. Przykładem tego typu myślenia jest praca Ernesta Gellnera *Narody i nacjonalizm*. Możemy w niej przeczytać, że „narody nie zostały wpisane w naturę rzeczy. Nie stanowią politycznego odpowiednika rodzajów naturalnych [...]. Narody pojęte jako naturalny, przez Boga dany sposób klasyfikowania ludzi, pojęte jako przyrodzone, choć często odwołane w czasie przeznaczenie polityczne – takie narody są mitem. Realnie istnieje tylko nacjonalizm, który czasem przekształca zastane kultury w narody, czasem kultury owe wymyśla, a często je unicestwia” (GELLNER, 1991: 64). Zdaniem autora tworzenie narodów rozumianych jako kulturowo integrowane zbiorowości to warunek konieczny dla realizacji industrializacji i politycznej centralizacji. Ogniwem wiążącym kulturę i państwo jest nacjonalizm, a przyswajana przez członków narodu w trakcie kontrolowanej przez państwo edukacji tożsamość narodowa jest rezultatem złożonych przedsięwzięć konstrukcyjnych podejmowanych przez intelektualistów i polityków. Tożsamość narodowa jest kwestią kolektywnego wyboru. Jest ona historycznym projektem realizowanym przez każde pokolenie według jego potrzeb, aspiracji i w ramach aktualnie obowiązującego kontekstu społeczno-politycznego i kulturalnego.
4. Przeświadczenie o kulturowej specyfice, odrębności danej zbiorowości, która wynika z jej przeszłości jest podstawą modelu odkrywanej tożsamości narodowej. Według Antoniny Kłoskowskiej za zbiorową tożsamość narodową można uznać „zbieżność subiektywnych postaw wielu ludzi odnoszonych do własnej grupy kulturowej” (KŁOSKOWSKA, 1992: 134). Narod to zbiorowość, na której kształtowanie się i trwanie mają wpływ obiektywne uwarunkowania i konteksty sytuacyjne. Subiektywne doświadczenia jednostek związane z procesem budowania, podtrzymywania, przekształcania narodowości,

które są na tyle typowe dla danego okresu historycznego, że wchodzą do panteonu kultury narodowej, zyskują status intersubiektywnie dostępnych treści kulturowych. Subiektywne przeżycia przekształcają się w obiektywne fakty, gdy przez dłuższy czas są one podzielane przez wielu ludzi identyfikujących się z danym narodem. W książce *Kultury narodowe u korzeni* autorka definiuje tożsamość narodową zbiorowości narodowej jako zbiorową samowiedzę, samookreślenie się tej zbiorowości i tworzony przez nią własny obraz (KŁOSKOWSKA, 2005: 99). W procesie kształtowania świadomości narodowej jednostek ważną rolę odgrywa zapoznanie się z dziejami narodu oraz z wybitnymi postaciami z jego historii i dziełami artystycznymi narodowych twórców. Kultura symboliczna jest dziedziną wyznaczającą specyfikę danego narodu. Kanony kultury narodowej – według KŁOSKOWSKIEJ (2005: 59) – można określić jako wyraz tożsamości narodowej, gdyż są one stosunkowo najbardziej trwałą częścią kultury narodu, której powstanie związane jest z dziejami samego narodu i je wyraża. Tożsamość narodową można zdefiniować jako „ogół tekstów kultury narodowej, jej symboli i wartości składających się na uniwersum tej kultury, tworzących jej syntagmę, a zwłaszcza jej rdzeń kanoniczny” (KŁOSKOWSKA, 2005: 100). Sama kultura narodowa może być traktowana jako złożona wypowiedź, której można przypisać miano syntagmy. Takie części syntagmy kultury narodowej, jak: normy, wartości, mity i stereotypy umiejscowione w świadomościach członków narodu i utrwalone w wytworach kulturowych, odzwierciedlają tożsamość narodową danej zbiorowości.

Zgodnie z przyjętą przeze mnie w pracy koncepcją budowaniem, dalszym kształtowaniem bądź rekonstruowaniem, a także prezentowaniem w całości i dbałością o spójny obraz konkretnego narodu i odpowiadającej mu tożsamości zbiorowej zajmują się nieliczni wybrani reprezentanci narodu. Instytucje kultury i oświaty propagują taką narrację na temat pełnionych przez nich ról społecznych, która podtrzymuje byt wspólnoty i jako taka może być dziedziczona przez następne pokolenia. Są to

przywódcy, działacze i narodowi twórcy w kulturze. Sądzę, że do tej ostatniej kategorii jednostek należy zaliczyć również narodowych twórców w muzyce. Najczęściej są to osoby, które we własnym przekonaniu i/lub przekonaniu otaczających je kręgów społecznych są powołane do narodowej działalności, która może mieć zarówno charakter polityczny, jak i kulturowy. Zadanie, przed którym stoją te wybrane jednostki, polega na rekonstrukcji pewnego całościowego obrazu narodu. Mimo że w bezpośredniej obserwacji dostępne są tylko poszczególne treści narodowe deklarowane bądź realizowane przez jednostki lub wyrażane w wytworach kulturowych, takich jak: mity, symbole i dzieła sztuki, z aktywnością różnego rodzaju działaczy na rzecz budowania/kształtowania własnego narodu związane jest przeświadczenie o istnieniu ugruntowanej w historii grupy narodowej jej specyficznej kultury, w której uczestniczenie spaja wspólnotę narodową. To obcowanie z wybranymi treściami kultury narodowej, wyrażającymi ważne dla danej wspólnoty wzory i wartości kulturowe, jest podstawą konstruowania kolektywnej samoświadomości jednostek należących do danego narodu. Postaci konkretnych działaczy narodowych i wytwory ich działalności w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej danej grupy narodowej mogą występować jako wytwory kulturowe symbolizujące naród. Rozpoznawanie ich i identyfikowanie się z nimi aktywuje w jednostkach tożsamość narodową. Charakterystyki tożsamości narodowej danej zbiorowości możemy się także doszukiwać w poglądach, opiniach i postawach różnie definiowanych elit oraz w folklorze. Wiąż pomiędzy jednostkami a wybranymi treściami kultury narodowej kształtuje tożsamość narodową grupy i jednostek. Składnikami systemu tożsamości zbiorowej danej zbiorowości są: własny język, zajmowane terytorium, muzyka, tańce i bohaterowie narodowi. W zależności od uwarunkowań społeczno-polityczno-kulturalnych wybranym treściom kulturowym, funkcjonującym w ramach intersubiektywnie dostępnej przestrzeni kulturowej, zostają nadane narodowe sensy, dzięki którym rozpoznające je jednostki mogą poczuć więź ze swoją grupą narodową.

1.3. Polska tożsamość kulturowa i charakterystyczne dla niej wartości

Na polską tożsamość kulturową składają się treści znaczące i typowe dla jednostek o rdzennie polskim pochodzeniu oraz tych pochodzących z innych grup etnicznych, narodowych i zarazem należących do polskiego społeczeństwa, a przez to czujących się Polakami. Polską tożsamość kulturową kształtują takie czynniki, jak: przeżywane wydarzenia życiowe, kontakty ze „znaczącymi innymi”, poznane i przyswojone lektury oraz wydarzenia artystyczne. Kulturę polskiej grupy narodowej należy rozumieć całościowo, jako arsenał, w którym przechowywane są wartości utrwalone i powszechnie cenione. Charakter, jakość, trwałość i kierunek rozwoju narodu polskiego są określane przez wartości kulturowe właściwe jego kulturze. Tożsamość kulturowa zbiorowości wyraża się w „[...] podobnym sposobie rozumienia, przeżywania, zachowania i działania członków danej zbiorowości (grupy) w ramach aktualnie żyjącego pokolenia, jak też w ciągu wielu pokoleń. Mają oni poczucie wspólnoty i ciągłości w czasie oraz w przestrzeni. Wyrażają to najczęściej w sformułowaniach typu: »my«, »nasze«, »wiemy«, »czujemy«, »dążymy«. Poczucie wspólnoty i ciągłości dopuszcza, rzecz jasna, indywidualne rozumienie i przeżywanie poszczególnych wartości oraz wytworów kulturowych, a także swoistą odmienność stanów psychospołecznych” (DYCZEWSKI, 2009: 150). Do ukonstytuowania się tożsamości kulturowej grupy konieczne są samookreślenie się i samoświadomość tworzących ją jednostek oraz takie samo określenie ich przez inne, obce jednostki bądź grupy. Dodatkowo niezbędne jest występowanie obiektywnych i subiektywnych elementów wyznaczających specyfikę konkretnej tożsamości grupowej bądź jednostkowej. W obu przypadkach takim obiektywnym elementem jest istniejące niezależnie od woli i przeżyć jednostek centrum kultury. „Jednostki i cała grupa na swój sposób ucieleśniają centrum kultury. Mają też wyobrażenie o jego ważności, strzegą go i pragną, aby było żywotne, gdyż jest podstawą więzi w grupie, jej trwałości i rozwoju. Ponieważ zarówno społeczna tożsamość jednostki, jak i tożsa-

mość zbiorowości (grupy) wspiera się na centrum kultury, można je zatem nazwać tożsamością kulturową jednostki i zbiorowości (grupy). Jest to rozróżnienie teoretyczne, w konkretnym życiu występują one bowiem łącznie i najczęściej łącznie są opisywane” (DYCZEWSKI, 2009: 150).

Kultura to wartości, normy, idee, które są głęboko zakotwiczone w świadomości członków społeczeństwa. O specyfice kultury obowiązującej w danej grupie i wyznaczającej jej narodowy charakter decydują wartości. Świat kultury jest światem wartości. Wartości kulturowe są jednocześnie obiektywnym i subiektywnym elementem tożsamości kulturowej danej grupy społecznej, w tym polskiej tożsamości kulturowej. Wartość kulturowa jest transcendentna wobec jednostek, ma charakter ponadczasowy oraz ponadindywidualny i ma możliwość skłaniania jednostek do zgodnego z jej treścią postępowania i zaniechania czynności jej przeciwnych. Jednostki mogą wartości kulturowe poznać, przeżywać i we właściwy sobie sposób przyjąć jako własne bądź odrzucić. Warto przypomnieć za Leonem DYCZEWSKIM (2009: 151), że kulturowe rozumienie wartości obejmuje: powszechnie uznawane i pożądane w danym społeczeństwie wytwory, miejsca, wydarzenia, sądy egzystencjalno-normatywne, stany psychospołeczne i odpowiadające im zachowania oraz upowszechnione wśród członków grupy przekonanie, że dany system wartości, norm, wzorów zachowań jest cenny i istotny dla istnienia tej grupy. Obowiązujące wśród członków wspólnoty narodowej bądź zbiorowości etnicznej wartości kulturowe tworzą rdzeń ich kultury i stanowią podstawę obowiązujących w ich ramach tożsamości kulturowych.

Centrum kultury określa specyfikę danego systemu społecznego i stanowi podstawę jego integracji. Kształtuje się ono przez całą historię danego społeczeństwa. Jest to całość elastyczna, której elementy składowe w mniejszym lub większym stopniu dochodzą do głosu w zależności od kontekstu sytuacyjnego jednostek należących do danego systemu społecznego. Trudno określić, które elementy składające się na centrum kultury są ważniejsze od innych, gdyż wszystkie one tworzą swoistą ca-

łość. Osią, wokół której ogniskują się pozostałe elementy centrum danej kultury, są wartości. Wartości centralne, rdzenne, to takie, co do których w ramach danego narodu/społeczeństwa panuje consensus. Opiera się na nich organizacja systemu społecznego, gdyż regulują one relacje między członkami narodu/grupy społecznej. Są one również podstawą tożsamości kulturowej obowiązującej w danym narodzie/społeczeństwie i regulują relacje między nim a innymi narodami/społeczeństwami. Zanik tych wartości, spowodowany np. procesem modernizacji lub dominacji innego społeczeństwa, może doprowadzić do rozbicia struktury społecznej, osłabienia, a nawet zaniku właściwej dla niej kultury. Według Jerzego Smolicza tego typu wartości „działają jako wartości identyfikacyjne, symboliczne dla grupy i jej członków. Dzięki nim grupy społeczne są identyfikowane jako odmienne kulturalnie społeczności mogące zachować żywotność i kreatywność w ramach własnej kultury. Utrata wartości rdzennych przez daną grupę prowadzi do jej dezintegracji jako autentycznej i twórczej społeczności zdolnej do przetrwania i przekazywania swoich wartości następnym pokoleniom” (SMOLICZ, 1990: 211). Możliwie dokładne określenie treści składających się na centrum polskiej kultury jest ważne, gdyż pozwala rozpoznać, kto i w jakim stopniu znajduje się w kręgu jej wpływu, identyfikuje się z nią bądź ją wzbogaca. Mieczysław Porębski jako elementy centrum polskiej kultury wyróżnia: terytorium, na którym rozciąga się państwo polskie, język polski i posługującą się nim twórczość literacką, twórczość artystyczną oraz wytwory ludzkiej działalności charakteryzujące się symbolicznym znaczeniem, takie jak *Bogurodzica*, obraz Matki Boskiej Częstochowskiej, obraz Matki Boskiej Ostrobramskiej, wizerunek Chrystusa Frasobliwego oraz tworzące polską flagę biało-czerwone barwy (PORĘBSKI, 1990: 128–135).

Ważnym czynnikiem gwarantującym trwanie polskiej tożsamości kulturowej jest pamięć o przeszłości naszego kraju, przy czym konieczne są zarówno pamięć, jak i niepamięć, aby zachować ciągłość i tożsamość. Obowiązującą w danej zbiorowości pamięć o jej przeszłości można określić mianem pamięci, świa-

domości historycznej (Topolski, 1994), pamięci zbiorowej (HALBWACHS, 2008), pamięci społecznej (SZACKA, 2009; GOLKA, 2009), pamięci kulturowej (ASSMANN, 2005) czy kultury historycznej (KORZENIOWSKI, 2007). Już sama wielość terminów, którymi badacze posługują się, aby opisać tę przestrzeń komunikacji interpersonalnej, wskazuje na to, że pamięć przeszłości może być różnie interpretowana. We wszystkich próbach ujęcia tej płaszczyzny komunikacyjnej zwraca się uwagę na fakt, że jest ona ściśle związana z grupą społeczną, zbiorowością, narodem, będącymi jej nośnikami. Według DYCZEWSKIEGO (2011: 130) można wyróżnić pewne cechy opisywanego zjawiska. Pamięć przeszłości jest stałym atrybutem zarówno jednostki, jak i zbiorowości. Jest to system otwarty, jednak niemożliwe jest dowolne interpretowanie składających się nań treści. Jednocześnie te same elementy przeszłości mogą być w różny sposób interpretowane w zależności od obowiązującego kontekstu sytuacyjnego. To, co w danej grupie społecznej obowiązuje jako pamięć przeszłości, nie jest prostym odtworzeniem zaszłych zdarzeń, ale swoistego rodzaju kreacją zależną od aktualnego stanu wiedzy i intencji podmiotu. Istnieją różne rodzaje pamięci przeszłości, wyznaczone przez przekazywane treści, formy narracji i przekazy. Przykładowo przeszłość utrwalana jest przez pismo, narracje ustne, zapisy elektroniczne i wzory zachowań, które zinternalizują kolejne pokolenia. Pamięć przeszłości kształtują szkoły, stowarzyszenia artystyczne i instytucje kultury takie jak muzea.

W pracy *Společné ramy paměti* Maurice Halbwachs (1877–1945), opisując mechanizm powstawania i podtrzymywania pamięci zbiorowej, zwraca uwagę, że rekonstrukcja przeszłości jest zawsze dokonywana przez określoną grupę społeczną, która dostarcza określonych ram do odbioru i interpretacji poszczególnych treści dotyczących przeszłości. Ramy te pozwalają na przywoływanie przeszłości w taki sposób, aby przywołane treści służyły budowaniu/podtrzymywaniu tożsamości konkretnej zbiorowości i były zgodne z jej celami. Informacje o kiedyś zaistniałych wydarzeniach, które w ramach społecznej pamięci stały się intersubiektywnie dostępnymi treściami dla jednostek

należących do danej zbiorowości, współcześnie należą do przestrzeni pamięci historycznej. Jednakże w ramach dziś funkcjonujących „społecznych ram pamięci” mogą one zostać przywołane. Obowiązywanie tych ram powoduje, że z bogatego skarbca przeszłości zostają przywołane tylko te treści, które są aktualnie najbardziej potrzebne danej zbiorowości. Halbwachs pisał, że „społeczeństwo dąży do usunięcia ze swojej pamięci wszystkiego, co mogłoby dzielić jednostki, oddalać grupy od siebie, i w każdej epoce zmienia ono swoje wspomnienia w ten sposób, by były zgodne ze zmiennymi warunkami społecznej równowagi” (HALBWACHS, 2008: 422). Zmieniający się kontekst społeczny funkcjonowania danej grupy społecznej pociąga za sobą taką rekonstrukcję pamięci zbiorowej, aby przywoływane z niej treści mogły służyć wyjaśnianiu, uzasadnianiu współcześnie przyjmowanych wartości, norm, wzorów zachowań i obieranych celów.

Z kolei Jan Assmann rozróżnił cztery obszary pamięci zbiorowej: pamięć mimetyczną, pamięć rzeczy, pamięć komunikatywną i pamięć kulturową. Pod pojęciem pamięci mimetycznej autor rozumie naśladowanie działań innych ludzi, które pomagają nam w codziennym funkcjonowaniu. Termin „pamięć rzeczy” został wprowadzony, aby podkreślić, że jednostki wyznaczają swój horyzont celowości i piękna, ukierunkowując się na rzeczy, które z kolei przypominają im o przeszłości i przodkach. Pamięć komunikatywna obejmuje wspomnienia i doświadczenia żyjących pokoleń przekazywane w sposób niesformalizowany poprzez interaktywne działania w gronie rodzinnym i kręgach przyjacielskich. Jej aktywność jest ograniczona do żyjących w jednym czasie różnych pokoleń – trzech lub czterech. Natomiast kreaturami pamięci kulturowej nie są już jednostki, ale zorganizowane instytucje. Zachodzące w jej ramach zjawisko pamiętania wyraża się świadomym stosunkiem grupy do przeszłości osadzonej w konkretnym kontekście społeczno-kulturowym. Przeszłość ta jest przekazywana przez różne formy komunikacji społecznej, do których należą m.in.: pismo, obraz, święta i rytuały. Pamięć kulturowa transformuje fakty historyczne w fakty zapamiętane, czyli przyczynia się do powstawania i obowiązywania mitów

w ramach danej grupy społecznej. Służy to konstruowaniu tożsamości zbiorowej grupy społecznej, w ramach której ona obowiązuje nie tylko na zasadzie archiwalnej (archiwalna pamięć kulturowa), ale przede wszystkim – funkcjonalnej (funkcjonalna pamięć kulturowa)¹.

W zbiorowości tego typu co naród, grupa etniczna, funkcjonuje swoista „wspólnota pamięci”, która nie jest sumą indywidualnych wiadomości i doświadczeń, tylko rezultatem obowiązujących w niej wspólnej wiedzy o przeszłości, sposobów przeżywania wspólnego losu i tworzenia wspólnej wizji przyszłości. „Wspólnota pamięci” nie jest tożsama z historią danej grupy społecznej, gdyż jej istotą nie jest chronologicznie uporządkowana wiedza o przeszłości, ale przeżywanie tego, co się kiedyś wydarzyło, jako aktualnie istotnego. Pamięć zbiorowa najpełniej kształtuje się w międzyosobowej i międzypokoleniowej komunikacji, jak również poprzez realizowanie systemów edukacyjnych i programów medialnych. Czołową rolę w kształtowaniu pamięci zbiorowej pełnią elity społeczne, do których należą twórcy kultury, w tym narodowi twórcy w muzyce, intelektualiści, pracownicy kulturotwórczych instytucji i przedstawiciele różnych instytucji władzy. Kryteriami, według których wybrane jednostki starają się kształtować pamięć społeczną danej zbiorowości, są przyjęte przez nich: koncepcja życia społecznego, obraz swojej zbiorowości i wizja jej przyszłości. Sięgają oni do przeszłości po to, aby pewne jej elementy były na nowo interpretowane i przeżywane jako czynniki integrujące jednostki należące do danej społeczności. Pamięć zbiorowa jest względnie trwała i może odchodzić od czasu linearnego na rzecz wykorzystania czasu mitycznego. Według Barbary Szackiej: „Dystanse między zaludniającymi ją postaciami i zapełniającymi ją wydarzeniami określają nie daty, ale powinowactwa symbolizowanych przez nie wartości” (SZACKA, 2000: 14). Język, którym posługuje się pamięć zbiorowa, nie przypomina historycznej analizy bądź sprawozdania, ale obfitu-

¹ Rozróżnienie na archiwalną i formalną pamięć kulturową wprowadziła żona Jana Assmanna.

jącą w metafory poetycką wypowiedź. W jej ramach może mieć miejsce idealizacja przeszłości, eksponowanie takich faktów i postaci, które nie są kłopotliwe, dwuznaczne moralnie. Według Dariusza Wadowskiego pamięć społeczna może stanowić podstawę do zajścia procesu mitologizacji, gdyż „funkcjonowanie pamięci zbiorowej charakteryzuje się wieloma podobieństwami z działaniem mitycznej formy świadomości” (WADOWSKI, 2009: 194). Z kolei SZACKA (2003: 8), zwracając uwagę na występującą w ramach pamięci zbiorowej selekcję faktów historycznych, ich interpretację, która może wykazywać cechy mitologizacji, podkreśla, że nie jest to fałszowanie przeszłości, lecz jej swoiste przetwarzanie. Postacie, wydarzenia z przeszłości zostają przekształcone w takie bezczasowe wzory osobowe i personifikacje wartości, które sankcjonują zachowania i postawy ważne dla spójnego istnienia danej zbiorowości. Jednocześnie autorka podkreśla, że pamięć zbiorowa nie może obyć się bez wiedzy historycznej, którą selektywnie wykorzystuje według własnych zasad. Pamięć zbiorowa integruje tę zbiorowość, w ramach której obowiązuje. Jeżeli w danym społeczeństwie istnieją społeczności w odmienny sposób interpretujące przeszłość, wtedy obowiązująca w ich ramach pamięć społeczna będzie czynnikiem różniującym, a nawet dzielącym dane społeczeństwo.

Warto również wprowadzić rozróżnienie pomiędzy pojęciem pamięci społecznej/zbiorowej a pojęciem pamięci politycznej, współcześnie często zwanej polityką historyczną. Prowadzenie określonej polityki historycznej związane jest z rozwojem państwowości i poszczególnych instytucji państwowych, które sprawują opiekę nad dziejami własnego społeczeństwa. W jej ramach odpowiednio spreparowaną historię wykorzystuje się dla osiągnięcia konkretnych celów politycznych. Proces ten odniesiony do własnej zbiorowości szczególnie wyraźnie zachodzi w państwach dyktatorskich, totalitarnych. Stosuje się go również wobec terytoriów okupowanych. Istnieje wiele różnych definicji polityki historycznej. Za Dyczewskim warto powtórzyć, że jest to „całość działań instytucji państwowych od kalendara świąt po programy szkolne, kreujących wyobrażenie włas-

nego społeczeństwa i innych społeczeństw” (DYCZEWSKI, 2011: 138). Z kolei Tomasz MERTA (2000: 72) zwraca uwagę, że do kreowania polityki historycznej uprawnione są nie tylko instytucje państwowe, ale również instytucje społeczne, organizacje pozarządowe czy grupy społecznego znaczenia. Autor podkreśla również, że przedstawiciele owych grup społecznych korzystają z pamięci historycznej obowiązującej w ich społeczeństwie w sposób intencjonalny. Pamięć polityczna jest kształtowana przez elity władzy i popierane przez nią ugrupowania. W jej ramach może dojść do preparowania faktów historycznych w celu zmiany obowiązującej w danym społeczeństwie pamięci społecznej.

Opisane cztery rodzaje pamięci przeszłości występują jednocześnie. W społeczeństwach tradycyjnych ich kształtowanie było działaniem podejmowanym przez elity polityczne, społeczne, intelektualne i artystyczne. Wykorzystywano do tego takie środki, jak: oficjalne pisma, publikacje książkowe, pomniki, miejsca pamięci, święta, obchody rocznic związane ze znaczącymi wydarzeniami i osobami, muzea i wystawy.

1.4. Górnośląska zbiorowa tożsamość etniczna i kulturowa w pierwszej połowie XX wieku

Na dziedzictwo kulturowe historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska składają się wysiłki jednostek należących do wielu narodów, grup etnicznych, stanów społecznych, środowisk, kultur i religii. Dominującą rolę w kształtowaniu dwudziestowiecznej specyfiki tego regionu wywarły przemiany cywilizacyjne rozpoczęte w drugiej połowie XIX wieku. Gwałtowna industrializacja i urbanizacja górnośląskiej ziemi spowodowała, że tamtejsza kultura rozwijała się wtedy pod wpływem innych sił niż te, które kształtowały oblicze polskiego terytorium znajdującego się pod panowaniem trzech sąsiednich państw: Rosji, Austrii i Prus. Przejawem tego złożonego procesu jest trwanie w górnośląskiej przestrzeni kulturowej etosu pracy jako jednej z narracji dla niej charakterystycznych i odróżniających ją od

polskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej. Do procesów cywilizacyjnych kształtujących oblicze mieszkańców górnośląskiej ziemi należy również rozwój oświaty i kultury, który przebiegał innym torem niż analogiczne procesy na pozaborowych ziemiach polskich. Mniej więcej w drugiej połowie XIX wieku na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska wprowadzono obowiązek kształcenia na poziomie podstawowym i pozwolono na rozwój stowarzyszeń kulturalnych, takich jak: związki zawodowe, czytelnie ludowe, organizacje sportowe czy amatorskie zespoły śpiewacze. Wojciech Świątkiewicz podaje, że w literaturze przedmiotu często charakteryzuje się swoistość kulturową Górnego Śląska poprzez wskazanie na policentryczność struktur i ośrodków życia społeczno-kulturowego, otwartość na wpływy zewnętrzne, tolerancję, wielonarodowość, religijność, więź z naturą, egalitaryzm społeczny, równość stanową i ważną rolę rodziny w życiu indywidualnym i społecznym (ŚWIĄTKIEWICZ, 2005: 91). Tę skondensowaną i trafną charakterystykę warto, moim zdaniem, pogłębić o dane wskazujące na pograniczność i wielokulturowość górnośląskiej tożsamości kulturowej, zwłaszcza że odwoływaniu się do niej towarzyszyło/towarzyszy kształtowanie polskiej, niemieckiej, czeskiej bądź śląskiej tożsamości narodowej Górnoślązaków.

Zmieniająca się przez wieki przynależność państwowa historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska spowodowała, że region ten w interesujących nas latach 1910–1948 wykazuje cechy obszaru pogranicza kulturowego. Od XIV do XX wieku obszar ten poddawany był rozmaitym wpływom politycznym (Czechy, Austria, Prusy, Niemcy, Polska, III Rzesza, PRL) i religijnym (kultura protestancka i katolicka). Spostrzegł to i opisał już ks. Emil Szramek w swojej rozprawie wydanej w 1934 roku pt. *Śląsk jako problem socjologiczny*, gdy zwracał uwagę na narożnikowy charakter tej dzielnicy, jej piastowskie pochodzenie i niejednorodność narodową mieszkańców śląskiej ziemi. Odwołując się do literatury niemieckiej, autor postawił tezę o trojakiej misji pełnionej przez historyczno-geograficzny obszar Górnego Śląska w dziejach Europy, która polega na służeniu „bądź to za poko-

jowego pośrednika, bądź to za pobojozawisko, bądź to za nagrodę” (SZRAMEK, 1934: 35). Omawiany region w latach 1910–1948 jest miejscem zderzania się wielu kultur: polskiej, niemieckiej, czeskiej, śląskiej, a także żydowskiej i romskiej. Znajduje to odzwierciedlenie w górnośląskiej tożsamości kulturowej. Szramek ową specyfikę kulturową przedstawił plastycznie, stosując symbolikę zdrowej, silnej gruszy rosnącej na miedzy, w tym miejscu, w którym poprzez miedzę przebiega granica. Drzewo to jest zakorzenione po obu stronach miedzy. Rodzone przez nie dorodne owoce również opadają na obie jej strony. Według ks. Szramka tożsamość górnośląska związana jest z tożsamością polską i niemiecką, ale nie jest identyczna jak którakolwiek z tych opcji. Sam Górnoślązak jest człowiekiem pogranicza o indyferentnej tożsamości narodowej (SZRAMEK, 1934: 47).

Pomiędzy autochtoniczną ludnością historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska a osiedlającą się na tym terenie przyjezdną ludnością, przybyszami bądź z państwa czeskiego, austro-węgierskiego, niemieckiego, bądź z polskiego (co wynikało ze zmieniającej się przynależności państwowej tego regionu od XIII do XX wieku), panowały antagonistyczne stosunki o podłożu ekonomicznym. Spowodowało to ukształtowanie się i trwałe zakotwiczenie w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej narracji, wedle której Górnoślązak, mimo że zamieszkuje tereny swojej ziemi, zawsze pełni na niej funkcje poddańcze, gdyż to przybysze zajmują decyzyjne, kierownicze stanowiska. Dlatego podczas akcji plebiscytowej i powstań śląskich w latach 1920–1922 podnoszono również hasło: „Śląsk dla Ślązaków”. Ponadto ks. Szramek zwracał uwagę, że „niektórzy »przybysze« skłonni są patrzeć na Śląsk i jego narodowe dzieje jako na zupełnie niezapisaną kartę i nie doceniają wielkiego dorobku narodowo-kulturalnego miejscowej inteligencji i jej doniosłego udziału w ruchu odrodzeniowym Śląska” (SZRAMEK, 1934: 60). Poczucie dystansu wobec kolejno zmieniających się przybyszów, którzy zasilają struktury polityczne działające na śląskiej ziemi, są przedstawicielami władz państwowych aktualnie zarządzających Górnym Śląskiem bądź zajmują stanowiska kierownicze

w instytucjach rozwijanego na tym obszarze przemysłu, stało się osiowym elementem górnośląskiej tożsamości. Ponadto realizacja tej zbiorowej tożsamości etnicznej wiąże się z dążeniem do zachowania struktur i więzi rodzinnych, języka i systemu wartości, który wynika ze specyfiki kulturowej regionu. Do wartości tych należą: religijność, pracowitość, a nawet kult pracy, solidność i oszczędność. Znajduje to odzwierciedlenie w symbolach charakterystycznych dla górnośląskiej przestrzeni kulturowej. Pierwszym z nich jest Góra Świętej Anny, symbolizująca symbiozę katolicką Górnoślązaków, drugim – trójkąt przemysłowy Tarnowskie Góry – Mysłowice – Gliwice. Pracowitość i pobożność zaliczył do wartości kulturowych charakterystycznych dla górnośląskiej tożsamości etnicznej również Gustaw MORCINEK (2010: 130–131). Lud śląski, zdaniem autora, charakteryzuje się prostą, swoistą wiarą w Boga, którą nie lubi się chwalić ani której nie lubi publicznie wystawiać, a nawet wyśmiewa zewnętrzną pobożność. Istnieją jednak święta, takie jak dzień świętej Barbary, patronki górników, gdy Ślązacy wspólnotowo uczestniczą w nabożeństwach, paradach i biesiadują przy dźwiękach dętej orkiestry kopalnianej bądź przy ludowych przyśpiewkach wykonywanych przez amatorskie koła śpiewacze. Charakterystycznym rysem dokonanego przez Morcinka opisu ludności śląskiej jest podkreślanie jej udziału w czterech narodowo-wyzwoleńczych powstaniach śląskich – trzech na terenie Górnego Śląska, jednego w granicach Śląska Cieszyńskiego. Narracja odwołująca się do powstań śląskich i plebiscytu jako sytuacji, w której konieczne było wybranie opcji łączącej górnośląskość z polskością bądź z niemieckością, również stanowi o specyfice górnośląskiej przestrzeni kulturowej i budowanej w oparciu o nią zbiorowej tożsamości etnicznej. Inną narracją, charakterystyczną dla górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej, jest ukazywanie samego historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska jako wartości autotelicznej (MORCINEK, 2010: 179–180).

W okresie dwudziestolecia międzywojennego powszechne było utożsamianie języka, którym posługuje się autochtoniczna ludność historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska,

włączonego do II Rzeczypospolitej Polskiej, z odmianą staropolszczyzny. Ponadto zwracano uwagę na nierówności społeczno-ekonomiczne panujące pomiędzy rdzenną ludnością tego regionu zamieszkującą „rude koszarowe domy” a przybyszami pławiącymi się w jaśniepańskich przepychach. Morcinek do czynników budujących i podtrzymujących specyfikę górnośląskiej tożsamości etnicznej zalicza również przemysłową infrastrukturę Górnego Śląska, która wyznacza styl życia Górnoślązaków. Przedstawioną charakterystykę należy uzupełnić o spostrzeżenie ks. Szramka, wedle którego, pomimo możliwości wyróżnienia typowo górnośląskich treści składających się na specyfikę kulturową tego obszaru i jego mieszkańców, górnośląska tożsamość etniczna w latach 30. XX wieku nie była jeszcze skonsolidowana (SZRAMEK, 1934: 80). Opowiedzeniu się za konkretną opcją narodową bądź jej realizacji przez rdzennych mieszkańców Górnego Śląska towarzyszyło kultywowanie symboli odnoszących obcuje z nimi jednostki do danego typu narodowości. Przykładowo proniemieckich Górnoślązaków charakteryzuje kult postaci Józefa Eichendorffa, a propolskich – narracja łącząca Górę Świętej Anny z miejscem, gdzie ich ziomkowie złożyli ofiarę ze swojego życia za powrót ziemi śląskiej do polskiej Macierzy podczas III powstania śląskiego. Z kolei dla ruchu ślązakowskiego, który ujawnił się już w czasach powstań śląskich i plebiscytów, charakterystyczne jest ukazywanie postaci Józefa Koźdonia jako bohatera i przeciwstawianie mu – jako antybohatera – Wojciecha Korfantego, którego obwiniano za podział historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska.

Górnośląska intersubiektywna przestrzeń kulturowa, jak i funkcjonująca w jej ramach pamięć historyczna obfitują w różnorodne treści, na które składają się jednoznaczne symbole odсыłające do polskości, niemieckości, czeskości bądź śląskości tego regionu, ale i różne interpretacje i oceny tych samych postaci, miejsc bądź wydarzeń. Przykładowo powstania śląskie, które odgrywają doniosłą rolę w polsko-śląskiej tradycji, w narracji charakterystycznej dla ruchu ślązakowskiego są określane jako „polsko-francuski zamach stanu”, który doprowadził do nieko-

rzystnego dla integralności śląskiej krainy sztucznego podziału jej ziem pomiędzy II Rzeczpospolitą Polską a Republikę Weimarską (FARUGA, 2004: 28–29). Z kolei propolscy Górnoślązacy rządy pruskie kojarzą z dyskryminacją, wyzyskiem i nadużywaniem prawa. Jednak w narracji tej możemy spotkać się z różnymi ocenami i interpretacjami działalności Wojciecha Korfantego – dla jednych „herosa”, dla drugih „zaprzkańca”. Dla osiadłych na ziemi górnośląskiej w dwudziestoleciu międzywojennym przybyszów z innych części Polski charakterystyczna jest pozytywna konotacja postaci i działań wojewody Michała Grażyńskiego.

Pamięć historyczną osadników z czasów po II wojnie światowej charakteryzuje narracja negatywnie odnosząca się do materialnych śladów wpływów niemieckiej kultury na historyczno-geograficzny obszar Górnego Śląska, przy jednoczesnym podkreślaniu heroicznego procesu odbudowy tego regionu ze zgliszczy i tworzenia na nim nowego polskiego życia.

Proroczą i bardzo obrazową charakterystykę górnośląskiej przestrzeni kulturowej zawarł ks. Szramek pod koniec swojej rozprawy: „Jak sztaby żelaza w ogniu kuźni, schodzą się na narożniku śląskim kończyny różnych tzw. totalności, zwłaszcza państwowych, narodowych i kulturowych, aby się tu zapalić i rozżarzyć, a potem pod młotem historii nabrać na kowadle śląskiem nowej formy” (SZRAMEK, 1934: 88).

W odniesieniu do polskich i niemieckich dwudziestowiecznych wpływów mających miejsce na obszarze Górnego Śląska Dorota Simonides napisała: „Górnoślązak jako człowiek pogranicza, a przez wieki całe Górny Śląsk należał do terenu pogranicza, w zależności od wpływów kulturowych, wychowania patriotycznego w rodzinie, szkole i Kościele, jest albo Polakiem albo Niemcem, ale zawsze Górnoślązakiem. Ta pograniczna świadomość prowadzi niejednokrotnie do tego, iż może on mieć dwie tożsamości, niemal dwie dusze, a w każdym razie tkwił kiedyś mocno w dwóch kulturach i był dwujęzyczny” (SIMONIDES, 1996: 175).

Odwołując się do historii XX wieku, warto także przypomnieć, że po I wojnie światowej historyczno-geograficzny obszar Górnego Śląska podzielono i włączono do trzech państw:

II Rzeczypospolitej Polskiej (część ziemi dzisiejszego województwa śląskiego), Republiki Weimarskiej (dzisiejsze województwo opolskie włącznie z Bytomiem) i Czechosłowacji (Śląsk Sudetcki jako spadek po Austro-Węgrach i po powstaniu na Śląsku Cieszyńskim – część powiatu raciborskiego, Kraik Hulczyński i Zaolzie). Znalazło to odzwierciedlenie w różnorodności treści składających się na intersubiektywnie dostępną górnośląską przestrzeń kulturową. Charakterystyka pogranicznej tożsamości górnośląskiej nie powinna zatem ograniczać się tylko do wyróżnienia dwudziestowiecznych polskich i niemieckich procesów kulturotwórczych na obszarze historyczno-geograficznego Górnego Śląska, zwłaszcza że wydarzenia II wojny światowej również odcisnęły na niej swe piętno. Obszar ten podporządkowany był hitlerowskiemu Niemcom, co wiązało się z koniecznością dokonywania tragicznych wyborów przez Górnoślązaków, czego przykładem był przymus wpisywania się na *volksliste*. Zgodna z prawdą manifestacja swojej etnicznej i narodowej tożsamości mogła zakończyć się zesłaniem do jednego z nazistowskich obozów pracy bądź śmiercią. Tak było w przypadku odważnego zamianowania swojej tożsamości przez ks. Szramka, który napisał: „*Volkszugehoerigkeit polnisch aber in und mit deutschen Kultur aufgewachsen*”. W 1942 roku został on zamordowany w obozie w Dachau. Sądzę, że biografię ks. Szramka można odczytać jako tragiczny symbol górnośląskiej tożsamości – przestrzeni, w której występują wpływy polskie i niemieckie, ale jej nie wyczerpują. ŚWIĄTKIEWICZ (2005: 92) zwraca uwagę, że sama odpowiedź ks. Szramka oddaje symboliczny sens ówczesnych warunków społeczno-kulturowych i cywilizacyjnych panujących wówczas na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska, gdzie spór o *Heimat* i *Vaterland* był jednocześnie sporem o identyfikację narodowościową, narodową kulturę i postawy wobec przynależności państwowej. W trakcie II wojny światowej niemieccy nazisci, odwołując się do swojej rasistowskiej ideologii, starali się uwypuklać „niemieckość” i „aryjskość” Górnoślązaków ujmowanych jako ludzie pogranicza. Ponownie propagowano wtedy ideę z lat przedwojennych, wedle której autochto-

niczna ludność zamieszkująca przyłączony do II Rzeczypospolitej Polskiej obszar Górnego Śląska to spolonizowani Ślązacy pochodzenia niemieckiego (KACZMAREK, 2006: 163–206). Na potrzeby III Rzeszy odwoływano się do separatystycznych źródeł ruchu koźdoniowskiego, ale kategorią „Górnoślązacy” obejmowano całą ludność historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska, podkreślając, że pod względem historycznego pochodzenia, charakterystyki kulturowej i rasowej odrębności są oni jednolici, a różni ich tylko konfesja (w obszarze cieszyńskim – protestancka, na pozostałych ziemiach historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska – katolicka). Pomimo odwoływania się do ruchu koźdoniowskiego naziści niemieccy, zarządzający od 1941 roku prowincją górnośląską, do której należały wszystkie ziemie historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska oprócz Opawszczyzny, prowadzili działania, których celem było wcieleńie Górnoślązaków do funkcjonującego w ramach III Rzeszy nazistowskiego narodu niemieckiego.

Z powziętych rozważań wynika, że historyczno-geograficzny obszar Górnego Śląska jest regionem wpływu nie tylko dwóch, lecz także większej liczby różnych kultur narodowych, politycznych, jak również systemów państwowych. Należy dodać tu jeszcze wątek wskazujący na możliwość opowiedzenia się przez autochtoniczną ludność tego regionu za opcją śląską/górnośląską jako przestrzenią swojej narodowej tożsamości. Istnienie autochtonicznej ludności Górnego Śląska, dla której identyfikacja z własnym regionem, jego terytorium i kulturą oraz z budowaną na tych przesłankach tożsamością kulturową była ważniejsza od narodowości wyznaczonej przynależnością państwową, ujawniło się już w czasach trzech powstań śląskich i plebiscytu oraz powstania na ziemi cieszyńskiej. W intersubiektywnej przestrzeni kulturowej Górnego Śląska pojawiły się wtedy wypowiedzi dopominające się o możliwość realizacji śląskości jako swojej narodowości (CZAPLIŃSKI, 2006: 62). Jednakże w dwudziestoleciu międzywojennym opcje łączące górnośląskość z polskością bądź z niemieckością okazały się silniejsze, zwłaszcza że sam udział w powstaniach śląskich i plebiscycie wiązał się nie tylko z opo-

wiedzeniem się za jedną z tych dwóch opcji, ale często również z migracją propolskich Górnoślązaków do województwa śląskiego, a proniemieckich Górnoślązaków – do rejencji opolskiej. Nie zmienia to jednak faktu, że do tradycji tego regionu należy również wątek budzącej się górnośląskiej podmiotowości w latach 1922–1939. Jednakże na strukturę narodowościową ludności zamieszkującej autonomiczne województwo śląskie, rejencję opolską i włączone do Czechosłowacji ziemie śląskie miały również wpływ migracje ludności z centralnych obszarów państw przynależności. Według ŚWIĄTKIEWICZA (2011: 83) spowodowało to, że funkcjonujące w świadomości społecznej Górnoślązaków podziały: „my” i „oni”, „swoi” i „obcy” przebiegały nie według kryterium narodowego, ale zgodnie z kryterium regionalnym, tzn. ludzi dzielono na pochodzących stąd i na przyjezdnych z innych regionów państwa, w ramach którego aktualnie znajdowała się ziemia śląska. Ludność napływową nazywa się *gorolami*, a autochtoniczną – *hanysami*. W mowie potocznej charakterystycznej dla mieszkańców Śląska Cieszyńskiego obowiązuje podział na *stela* i *niestela*, czyli tych, którzy są od zawsze stąd, i tych, którzy tworzą zróżnicowaną kategorię osób należących do świata „obcych”. W narracji odnoszącej się do intersubiektywnie dostępnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej funkcjonują również kategorie pośrednie opisujące mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska. *Pnioki* to ci, którzy od zawsze tu są, *ptoki* to aktualni imigranci, którzy przybyli do tego regionu w nadziei na znalezienie tu pracy, z kolei *krzoki* to jednostki przyjezdne, które z jednej strony noszą piętno „nowych”, a z drugiej – są już zakorzenieni w górnośląskiej specyfice, gdyż założyli tu rodziny i na tyle poznali obyczaje tutejszej ludności, że potrafią je naśladować. Sądzę, że obowiązywanie owych kategorii w narracji charakterystycznej dla górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej świadczy m.in. o trwającym przynajmniej na przestrzeni XX wieku sporze o granice akceptacji kulturowej różnorodności i prawo do zachowania własnej tradycji przez Górnoślązaków. Świadczą one o utrzymującym się stanie doświadczania przez Górnoślązaków

narzuconej przez dane państwo przynależności kultury jako rzeczywistości dominującej, ale obcej.

Kolejną narracją charakterystyczną dla górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej, w oparciu o którą w latach 1910–1948 budowano bądź podtrzymywano tożsamość kulturową autochtonicznej ludności tego regionu, jest śląski etos pracy. Za Urszulą SWADŻBĄ (2009: 169) definiuję go jako całokształt wartości i norm oraz działań i zachowań odnoszących się do wykonywanej przez Ślązaków pracy zawodowej i pozazawodowej, którego atrybutami są: pracowitość, solidność, sumienność, uczciwość, dyscyplina, posłuszeństwo, szacunek dla przełożonych oraz dobra organizacja. Cechy te genetycznie związane są z wykonywaniem zawodów robotniczych w przemyśle, zwłaszcza w górnictwie i hutnictwie, przez autochtoniczną ludność zamieszkującą historyczno-geograficzny obszar Górnego Śląska. Dla śląskiego etosu pracy charakterystyczne jest powiązanie pracy ze sferą rodzinną i religijną. Jego realizacja przez kolejne pokolenia Górnoślązaków przyczyniła się do wykształcenia specyficznego typu osobowości społecznej. Charakterystyczny dla górnośląskiej przestrzeni kulturowej etos pracy zaczął się kształtować w drugiej połowie XIX wieku, wtedy gdy w obszarze tym miał miejsce intensywny proces industrializacji (SWADŻBA, 2001: 62). Z procesem tym związana była migracja ludności niemieckiej na nowo powstający teren przemysłowy, która zasilala wyższej rangi stanowiska kierownicze tworzonych wtedy zakładów przemysłowych. Do powstających hut i kopalń potrzebowano robotników o specjalnym typie osobowości, odznaczających się rzetelnością, solidnością i dobrą organizacją. Na stanowiska robotnicze rekrutowano autochtoniczną ludność Górnego Śląska o pochodzeniu chłopskim. Jednak aby utrzymać posadę w zakładzie przemysłowym, śląscy robotnicy musieli podporządkować się niemieckiej dyscyplinie pracy, na której kształt miała wpływ niemiecka protestancka etyka pracy. Jak podaje Stanisław Michalkiewicz (za: SWADŻBA, 2009: 170), na początku XX wieku więcej niż 70% ludności zamieszkującej śląską ziemię stanowili robotnicy. Oznacza to, że proces wdrażania Górnoślą-

zaków do fizycznej, ciężkiej, niebezpiecznej pracy w kopalniach i hutach przebiegł pomyślnie. Wiąże się z tym przyswojenie przez robotników, w trakcie ich wtórnej socjalizacji, od uogólnionego innego, którym był zakład pracy, charakterystycznego dla tego typu zawodów etosu. Przyczyniło się do tego również nauczanie katolickich i protestanckich kaznodziejów. Śląski etos pracy uległ umocnieniu w okresie między I a II wojną światową. Na włączony do Czechosłowacji, Polski i Republiki Weimarskiej historyczno-geograficzny obszar Górnego Śląska napływała wtedy ludność z innych regionów tych państw przynależności, która obejmowała wyższe stanowiska urzędnicze bądź zasilala stanowiska zarządzające, dyrektorskie. Charakteryzował ją negatywny stosunek do pracy fizycznej. W związku z tym trudna niebezpieczna praca w kopalniach i hutach, do której efektywnego i w miarę bezpiecznego wykonywania konieczna jest realizacja specyficznego etosu, w charakterystycznej dla okresu międzywojennego intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej funkcjonowała jako atrybut autochtonicznej ludności tego regionu. Z jednej strony, jak podaje SWADŹBA (2009: 170), miała wtedy miejsce deprecjacja Górnoślązaków, która spowodowała, że zamknęli się oni we własnej grupie etnicznej, skoncentrowanej wokół naczelnej wartości – pracy i związanych z nią kwalifikacji zawodowych. Z drugiej strony, owa trudna niebezpieczna, fizyczna praca wykonywana przez Górnoślązaków była dla nich powodem do dumy i osią, wokół której budowali oni poczucie swojej wartości. Józef Chałasiński, który przeprowadzał badania wśród mieszkańców osady fabrycznej Kopalnia (dzisiejsze Murcki, południowa dzielnica Katowic), w rozprawie opisującej wyniki tych badań pisał: „Nie znam innej dzielnicy polskiej, w której pracowitość byłaby tak wysoko cenioną cnotą społeczną. Dla Ślązaków stała się ona punktem honoru i drogą kompensacji wielowiekowego upośledzenia społecznego. Jeśli chodzi o ludność naszej osady, to nie tylko nie ma wśród niej najmniejszej niechęci do samej kopalni, jako warsztatu pracy, lecz przeciwnie, jest ona naprawdę przedmiotem dumy miejscowości. Są do niej po prostu przywiązani. Górnoślązak czuje się

robotnikiem, ale robotnikiem nie byle jakim: pierwszej klasy” (CHAŁASIŃSKI, 1935: 100). Ponadto zamknięcie śląskiego rynku pracy w 1926 roku, wielki kryzys gospodarczy lat 30., wysoka stopa bezrobocia w województwie śląskim przyłączonym do II Rzeczypospolitej Polskiej przyczyniły się do upowszechnienia się praktyki przekazywania stanowiska pracy i związanego z nią etosu w ramach rodziny bądź społeczności lokalnej. Przy czym w ówczesnych górnośląskich rodzinach to chłopców socjalizowano do pracy w kopalni bądź hucie. Dziewczynki wychowywano na gospodynie domowe. Do upowszechnienia śląskiego etosu pracy, jako narracji charakterystycznej dla intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej, przyczyniła się również działalność pisarska takich osób jak Gustaw Morcinek i Zofia Kossak-Szczucka. Oboje w odpowiedni dla siebie sposób mitologizowali śląski etos pracy, a górników przedstawiali jako jego symbol.

W rozdziale tym zaprezentowałam wybrane koncepcje zbiorowej tożsamości narodowej i etnicznej, szczególnie akcentując przestrzeń polskiej tożsamości kulturowej i górnośląskiej tożsamości regionalnej. Ukazanie wartości charakterystycznych dla polskości było konieczne, aby w ich ramach osadzić postać Stanisława Moniuszki i jego twórczość – wytwór kulturowy, z którym obcowanie odnosi jednostki do przestrzeni charakterystycznej dla polskiej tożsamości narodowej. Z kolei zaprezentowanie wartości i narracji charakterystycznych dla górnośląskiej tożsamości kulturowej służy temu, aby podczas analizy zebranego dla potrzeb tej pracy materiału badawczego móc rozpoznać, czy Stanisław Moniuszko i jego dzieła funkcjonują w ramach górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej jako przejaw obcej kultury dominującej (polskiej) czy jako element górnośląskości.

Muzyka i postać Stanisława Moniuszki jako wartość kulturowa w kanonie polskiej kultury narodowej XIX wieku – na podstawie analizy korespondencji kompozytora

Ukazanie procesu stawania się przez Stanisława Moniuszkę i jego muzykę wartościami kulturowymi charakterystycznymi dla dziewiętnastowiecznej polskiej kultury narodowej wymaga wcześniejszego, przynajmniej skrótowego opisu biograficznego kompozytora. Jego życie oraz działalność artystyczna były w znaczący sposób ukształtowane przez kontekst historyczny i społeczno-kulturowy właściwy dla przestrzeni, w której w danym okresie Moniuszko funkcjonował.

2.1. Rys biograficzny Stanisława Moniuszki

Stanisław Moniuszko urodził się 5 maja 1819 roku w majątku Ubiel k. Mińska. Jego zainteresowania muzyczne ujawniły się już w dzieciństwie. Ich rozwój był wspierany przez jego matkę. Od 1827 roku Moniuszko uczył się gry na fortepianie w Warszawie u Augusta Freyera, a od 1830 roku – w Mińsku u Dominika Stefanowicza. Gdy przebywał w Wilnie, w 1836 roku poznał swoją przyszłą żonę Aleksandrę Müllerównę. W latach 1837–1840 przebywał w Berlinie, gdzie prywatnie kształcił się w sztuce harmonii, kontrapunktu, instrumentacji i dyrygentury pod kierunkiem Carla Friedricha Rungenhagena, dyrektora Towarzystwa Muzycznego „Singakademie”. W trakcie tego pobytu zagranicznego odbył także praktykę – prowadził chóry, akompaniował śpiewakom, poznawał repertuar operowy, oratoryj-

ny, symfoniczny, brał udział w próbach z muzykami prowadzonych przez Rungenhagena i Gaspara Spontiniego, który wtedy również przebywał w Berlinie. W 1840 roku Stanisław Moniuszko powrócił do kraju i ożenił się z Aleksandrą Müllerówną. Małżonkowie zamieszkali w Wilnie, gdzie Moniuszko podjął pracę zawodową jako prywatny nauczyciel gry na fortepianie oraz organista w Kościele św. Jana. To właśnie w Wilnie w 1848 roku miało miejsce estradowe wykonanie pierwszej wersji, dwuaktowej, *Halki*. W latach: 1842, 1849 i 1856 kompozytor odbył służbowe podróże do Petersburga. Po sukcesie, jakim cieszyła się w Warszawie rozszerzona do 4 aktów druga wersja *Halki* (styczeń 1858 roku), Moniuszko udał się w podróż zagraniczną do Niemiec i Francji, a po powrocie do kraju objął stanowisko pierwszego dyrygenta Opery Polskiej w Teatrze Wielkim w Warszawie. W okresie powstania styczniowego miało miejsce zahamowanie jego pracy zawodowej. W 1864 roku rozpoczął wykłady z zakresu harmonii, kontrapunktu i kompozycji oraz podjął się prowadzenia chóru w Instytucie Muzycznym w Warszawie. Kolejną operą, która odniosła podobny sukces co *Halka*, był *Straszny dwór* z 1865 roku. W 1870 roku kompozytor ponownie odbył podróż do Petersburga, gdzie została wystawiona jego opera *Halka*. Moniuszko zmarł w 1872 roku na atak serca. Został pochowany na cmentarzu Powązkowskim w Warszawie. Uroczystość pogrzebowa miała charakter manifestacji narodowej.

2.2. Działalność muzyczna Stanisława Moniuszki jako przedmiot socjologicznej refleksji

Działalność Stanisława Moniuszki przypadła na okres zaborów ziem Rzeczypospolitej Obojga Narodów, gdy o odrębności tych ziem od państw zaborczych świadczyła przede wszystkim specyfika kulturalna zamieszkującej na nich ludności. Przykładowo Mieczysława Demska-Trębacz interpretuje znaczenie Moniuszkowskiej twórczości, odwołując się do koncepcji muzyki służebnej wobec potrzeb czasów naznaczonych sytuacją zabo-

rów (2003a: 31–40). Z kolei Rüdiger Ritter w pracy *Musik fuer die Nation. Der Komponist Stanisław Moniuszko (1819–1872) in der polnischen Nationalbewegung des 19. Jahrhunderts*, analizując działalność i recepcje twórczości narodowych twórców w muzyce polskiej, zwłaszcza Stanisława Moniuszki, podjął się ukazania znaczenia sztuki muzycznej dla dziewiętnastowiecznego życia społecznego polskiej grupy narodowej, odwołując się do analiz z dwóch dyskursów naukowych: historyczno-politologicznych dociekań na temat narodu i nacjonalizmu oraz muzykologicznych studiów dotyczących takich zagadnień jak związki muzyki i polityki oraz obecności muzyki poważnej w przestrzeni kulturowej grupy narodowej. Ritter w przedmowie do swojej monografii podaje, że w trakcie analizy materiału badawczego konieczne było odwoływanie się do głównych idei polskiej dziewiętnastowiecznej myśli humanistycznej, a zwłaszcza do wypracowanych w jej ramach koncepcji narodu polskiego, polskich zrywów narodowowyzwoleńczych i stosunków polsko-litewsko-białoruskich, z którymi to kulturami działalność Stanisława Moniuszki była ściśle związana (2005: 11). Zdaniem tego autora zagadnienie narodowej muzyki jako czynnika kształtującego narodową tożsamość może być we właściwy sposób ukazane tylko przy połączeniu analizy dostępnego tekstu pisanego, świadczącego o procesie recepcji danych dzieł muzycznych i analizy samych dzieł muzycznych, przy czym autor podnosi konieczność paralelnej, oddzielnej analizy funkcji pełnionych przez dzieło muzyczne i konstytutywnych elementów dzieła muzycznego, za pomocą których te funkcje mogą/mogły być pełnione. Z kolei Mieczysław TOMASZEWSKI (2000: 103–111), analizując sposoby obecności kategorii narodowości w muzyce, wyróżnił kilka mediów, poprzez które wyraża się narodowość w muzyce. Do środków, poprzez które dotychczas wyrażała się narodowość w muzyce, czego przykłady odnajdujemy w historii muzyki, należą: język narodowy, taniec narodowy, śpiew narodowy (pieśń powszechna, taka jak: *Bogurodzica*, *Mazurek Dąbrowskiego*, *Witaj, majowa jutrzeńko*, *Boże, coś Polskę*, *Rota*), odwoływanie się do wątków historii ojczystej, umuzyycznienie wątków literatury na-

rodowej, muzyczne ewokowanie pejzażu ziemi ojczystej, folklor, wywiedziony z folkloru, lecz „uabstrakcyjniony” idiom tolany. Autor dopatrywał się występowania kategorii narodowości w muzyce Moniuszki ze względu na odwoływanie się do wątków historii ojczystej, jak komponowanie melodii do *Śpiewów historycznych* Juliana Ursyna Niemcewicza, umuzycznienie literatury narodowej, czego przykładem jest kantata *Widma* skomponowana do drugiej części *Dziadów* Adama Mickiewicza, oraz folklor – przedmiot imitacji „w stylu ludowym” obecny w piosnkach sielskich kompozytora, zawartych w *Śpiewnikach domowych*.

W ramach mojej pracy podjęłam się analizy *Listów Stanisława Moniuszki* zebranych i opracowanych przez Witolda RUDZIŃSKIEGO i Magdalenę STOKOWSKĄ (1969) z socjologicznej perspektywy. Skoncentrowałam się na świadczącej o recepcji dzieł Moniuszkowskich analizie doniesień prasowych i analizie zachowanych pisemnych wypowiedzi kompozytora, z których można wyczytać informacje o kontekście tworzenia, wykonywania i obecności twórczości Moniuszki w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej właściwej dla danej kategorii odbiorców. Opierając się na *Metodzie socjologii* Floriana ZNANIECKIEGO (2008: 185–225), listy Moniuszki potraktowałam jako dokumenty osobiste, a przykładowe recenzje i artykuły tematyczne drukowane w dziewiętnastowiecznej polskiej prasie, na które kompozytor w swojej korespondencji reagował, i wypowiedzi prasowe jego autorstwa – jako uogólnienia dokonane przez uczonych, które mogą służyć za materiał do hipotez socjologicznych. Zebrane dane poddałam jakościowej i ilościowej analizie treści, uznając, że posiadają one takie znaczenie, jakie nadało im doświadczenie osób, których one dotyczyły (ZNANIECKI, 1988: 192, 2008: 68).

Analizując korespondencję kompozytora, zwróciłam uwagę na to, z jakimi relacjami etnicznymi łączył on swoją osobę i twórczość, oraz na proces stawania się przez niego narodowym twórcą w muzyce, a jego wybranych utworów – przede wszystkim opery *Halka* – narodowymi symbolami. Do tego celu wykorzystałam program do jakościowej i ilościowej analizy tekstów pisemnych QDA Miner, za pomocą którego przebadalam pisane

przez Stanisława Moniuszkę listy pod kątem treści odpowiadającej następującym kategoriom analizy:

- *Stanisław Moniuszko a relacja etniczna*;
- *Stanisław Moniuszko a rola społeczna*;
- *Stanisław Moniuszko jako twórca: pieśni, kantat, oper*;
- *„Halka” a relacja etniczna*.

W korespondencji z lat 1826–1836 Moniuszko nie poruszał zagadnień, które odpowiadają postawionemu przeze mnie pytaniu badawczemu oraz skonstruowanym kategoriom analizy i przypisanym im kodom, dlatego swój obszar badawczy zawęziłam do wyselekcjonowanych pod kątem zgodności tematycznej piśmennych wypowiedzi kompozytora z lat 1837–1872. Po dokładnej analizie całości materiału epistolarnego z 772 listów wybrałam 428 dokumentów, których treść odpowiadała problemowi badawczemu: *Muzyka i postać Stanisława Moniuszki jako wartość kulturowa w kanonie polskiej kultury narodowej*.

TABELA 1. Informacja o liczbie zachowanych listów z poszczególnych lat i wyselekcjonowanej z nich liczbie dokumentów odpowiadających rozważanemu problemowi badawczemu: *Muzyka i postać Stanisława Moniuszki jako wartość kulturowa w kanonie polskiej kultury narodowej*

Kod Rok	Liczba zachowanych listów	Liczba zakodowanych listów	Kod Rok	Liczba zachowanych listów	Liczba zakodowanych listów
1	2	3	4	5	6
1837	9	3	1855	11	5
1838	2	1	1856	24	17
1839	4	3	1857	48	27
1840	8	4	1858	44	29
1841	2	1	1859	69	38
1842	18	16	1860	64	37
1843	19	9	1861	27	11
1844	8	3	1862	34	11
1845	3	1	1863	18	2
1846	4	3	1864	27	5
1847	9	5	1865	45	31

cd. tab. 1

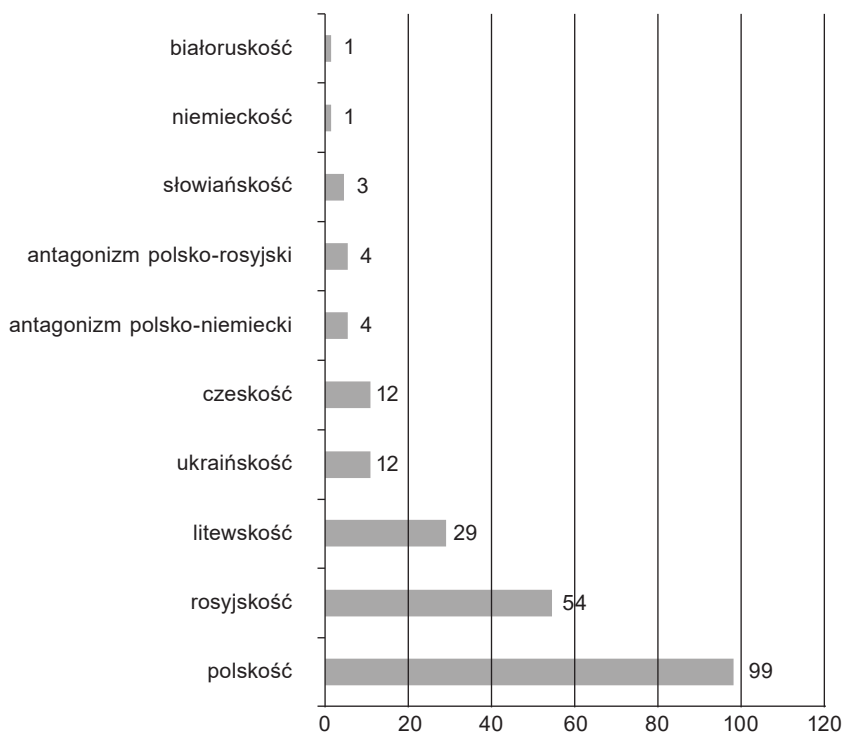
1	2	3	4	5	6
1848	7	5	1866	31	22
1849	15	5	1867	26	14
1850	15	7	1868	19	16
1851	14	5	1869	18	11
1852	21	9	1870	41	34
1853	10	3	1871	22	20
1854	6	3	1872	19	12

ŹRÓDŁO: Opracowanie własne na podstawie: *Listy Stanisława Moniuszki* (RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969).

2.2.1. Stanisław Moniuszko a relacja etniczna

Relacje etniczne odgrywają istotną rolę w analizie socjologicznej recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki, obywatela mentalnie należącego do Rzeczypospolitej Obojga Narodów, urodzonego w rodzinie polskiej zamieszkałej na litewskiej ziemi, na którego życie miały wpływ powstania narodowo-wyzwoleńcze dążące do wyzwolenia Polski spod panowania trzech zaborców: Rosji, Niemiec i Austrii. Dane ilościowe analizy treści odpowiadającej kategorii: *Stanisław Moniuszko a relacja etniczna* pokazano na wykresie 1.

Na 428 zakodowanych dokumentów najwięcej listów (99) ukazuje Moniuszkę w relacji do polskości. Drugą wartość stanowi pięćdziesięcioczekrotne zastosowanie kodu wskazującego na treść odnoszącą kompozytora do rosyjskości. Miało to miejsce za każdym razem, gdy autor rozważał bądź przedsięwziął podróż do Cesarstwa Rosyjskiego w celach zarobkowych (uzyskania stałej posady lub wystawienia swojej twórczości). Podczas gdy odnoszenie się przez kompozytora do polskości miało charakter tożsamościowy, jego sytuowanie własnej osoby bądź twórczości w odniesieniu do rosyjskości nie wykazywało takich cech. Trzecią z kolei wartość przedstawia zakodowanie treści ukazujących kompozytora w relacji do litewskości (29).



WYKRES 1. Ilość kontekstu słownego występującego w listach Stanisława Moniuszki, odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: *Stanisław Moniuszko a relacja etniczna*

ŹRÓDŁO: Opracowanie własne na podstawie: *Listy Stanisława Moniuszki* (RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969).

Jest to relacja, która miała charakter tożsamościowy. W analizowanych dokumentach po 12 razy wystąpiły konteksty słowne odnoszące Stanisława Moniuszkę i jego twórczość do ukraińskości i czeskości. Miało to miejsce w korespondencji związanej z planowaniem bądź sprawozdaniem z podróży dotyczących wystawienia dzieł kompozytora we Lwowie (lata: 1850, 1865, 1867 i 1872) bądź w Pradze (lata 1866–1868). Odniesieniom do ukraińskości zawsze towarzyszyło również odniesienie do polskości i to ta druga relacja etniczna miała dla autora wypowiedzi charak-

ter tożsamościowy. Natomiast odniesieniom do czeskości i polskości w dwóch przypadkach towarzyszyło odwołanie się przez Moniuszkę do słowiańskości jako nadrzędnej wartości, dzięki której kompozytorzy polscy i czescy mogą nazywać siebie braćmi. Tylko w jednym liście kompozytor odniósł się bezpośrednio do białoruskości rozumianej jako ludowość, a więc wartości, której jego twórczość pieśniarska powinna dawać schronienie. Również jeden raz odniósł się Moniuszko w pozytywny sposób do niemieckości, podając jako przykład godny naśladowania tworzenie przez niemieckich kompozytorów pieśni do wierszy niemieckich poetów. Miało to miejsce w 1842 roku, w korespondencji pisanej w sprawie prospektu do *Śpiewnika domowego*.

Pierwszym dokumentem osobistym, w którym Moniuszko odwołuje się do relacji etnicznych, jest list skierowany do narzeczonej, opatrzony datą: 12/24 września 1837, wysłany z Królewca. Zawiera on kontekst słowny odnoszący osobę kompozytora do litewskości i polskości (po jednorazowym zastosowaniu kodu) jako cech jego tożsamości narodowej. Ponadto fragment listu wskazuje na antagonizm polsko-niemiecki (jednokrotne zastosowanie kodu), którego kompozytor doświadczył:

Tu każdy na mnie spogląda z ukosa, zimno do mnie przemawia i gniewa się, że nie rozumiem po niemiecku. Jakże więc miło wspomnieć, że jest kędyś istota, która i język mój i serce rozumie! Im dłużej będę doświadczać tego rodzaju nieprzyjemności, tym częściej westchnę po Tobie; a gdy czas mego pobytu będzie miał się ku końcowi, jakże swobodnie odetchnę coraz bliżej będąc Wilna! Są tu wprawdzie bardzo dobre rzeczy, lecz cóż po nich, gdy nie mam z kim ich podzielić? (MONIUSZKO, List numer 14, [w]: RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 42).

Stanisław Moniuszko, przebywając w pruskim mieście Królewcu jako Polak-Litwin mentalnie przynależący do Rzeczypospolitej Obojga Narodów – państwa, które w wyniku trzeciego rozbioru jego ziem przez Rosję, Austrię i Prusy formalnie przestało istnieć – czuł się obco. Ochroną i otuchą były dla niego z jednej strony wspomnienia bliskich mu osób, z drugiej – środowiska

wileńskiego, a więc miejsca, które w znaczący sposób ukształtowało treść tego, z czym identyfikował się jako ze swoją ojczyzną prywatną. W podobnym tonie są utrzymane dłuższa wypowiedź autora opisująca jego podróż do Berlina oraz zachowane fragmenty listu do narzeczonej dotyczące pobytu w tym mieście. Dokumenty te zawierają kontekst słowny wskazujący na odczucie przez kompozytora antagonizmu polsko-niemieckiego. List rozpoczyna informacja o uroczystych obchodach urodzin następcy tronu Fryderyka Wilhelma IV:

Miasto ożywione. Wszystko się rusza. Mnóstwo zabaw dla każdej klasy ludzi. Wszyscy też cieszą się... Ja tylko jeden obcy, otworzyłem z rana oczy, a przypomniawszy ucztę... chciałem zasnąć na nowo, bo nie dla mnie te gody (MONIUSZKO, List numer 16, [w]: RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 45).

Kompozytor, pomimo ogólnego nastroju świętowania, czuł się wyobcowany w hucznie obchodzącej urodziny następcy tronu stolicy państwa pruskiego. Owo poczucie wyobcowania w kontakcie z niemieckością jest również widoczne w jednym z dwóch zachowanych listów, które w 1838 roku wysłał on do narzeczonej z Berlina, gdzie pobierał nauki u Rungenhagena i pełnił funkcję pomocniczo-korepetytorską w prowadzonej przez niego Akademii Śpiewu.

Przez ciekawość poszedłem na ostatnią maskaradę. Spodziewając się, że tam się doskonale ubawię, kazałem, żeby pojazd przyszedł po mnie za cztery godziny. Ach, jakże zawiodłem się. Szedłem zupełnie tak jak na Wileńską [jedna z ulic w Wilnie, na której odbywały się zabawy karnawałowe – M.D.-L.]. A tu nie mając znajomych, snułem się samotnie po sali, przedstawiając niechcący charakter – maskę mizantropa. Przesiedziałem zatem zamierzane cztery godziny w tym więzieniu, dusząc się pod maską, bo bez niej nie wolno tu wchodzić [...]. Jednak dla oka zabawa (MONIUSZKO, List numer 18, [w]: RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 47).

Znamienne, że opisywany przez kompozytora udział w zabawie karnawałowej został przyrównany do pobytu w więzieniu,

pomimo występującego w treści listu obiektywnego przyznania, że zabawa, w której uczestniczył, została tak zorganizowana, iż mogła cieszyć uczestniczące w niej osoby. Powód należy upatrywać w odmienności berlińskiego karnawału od zabaw, w których Stanisław Moniuszko uczestniczył, przebywając u siebie w Wilnie. Przytoczony fragment korespondencji wskazuje również, że przebywając w Berlinie, kompozytor przeżywa rozdźwięk pomiędzy tym, co składa się na treść jego ojczyzny prywatnej – wileńskością, a obcą dla niego atmosferą Berlina.

W korespondencji z 1841 roku Moniuszko po raz pierwszy odnosi się w obszerny sposób do rosyjskości. W dłuższej wypowiedzi pisemnej skierowanej do żony opisuje on kłopoty finansowe swojej najbliższej rodziny. Jako ich rozwiązanie podaje pomysł, aby starać się o paszport umożliwiający podróż do Petersburga, z którą wiązał nadzieję na poprawę bytu materialnego. Rosyjskość, do której autor odnosi się w tym liście, jawi mu się jako możliwość rozwiązania finansowych kłopotów. Nie identyfikuje się z nią na poziomie tożsamości zbiorowej.

Pierwszą podróż do Petersburga kompozytor odbył w 1842 roku. W korespondencji sprawozdającej przebieg tego przedsięwzięcia występuje kontekst słowny wskazujący na odnoszenie się przez Stanisława Moniuszkę do relacji etnicznych. Opisuując swój pobyt w Kownie, kompozytor odnosi się do litewskości. Z kolei 9 z 12 listów napisanych przez niego podczas pobytu w Petersburgu odnosi jego osobę w nieantagonistyczny sposób do rosyjskości. Jedynie wysłana 16 września 1842 roku do Marii Müller (matki żony kompozytora) relacja ze starań Moniuszki o opublikowanie prospektu do *Śpiewnika domowego* w „Tygodniku Petersburskim” opisuje wynikające z antagonizmu polsko-rosyjskiego problemy z opublikowaniem tekstu, który świadczył o polskości i litewskości jego zbioru pieśni. Oczywiście, jako formalny powód podano zakaz drukowania artykułów propagujących dane dzieło, zanim nie uzyska ono zgody cenzora na opublikowanie. Jednakże mając na względzie, że w dokumencie tym Stanisław Moniuszko odwołuje się zarówno do polskości, jak i do litewskości jako do wyznacznika tego, co narodowe, kra-

jowe i miejscowe, a także podkreśla, że inspiracją do stworzenia muzyki były melodie ludowe znad Niemna oraz wybrane przez niego utwory poetyckie o charakterze krajowym i takiej barwie, można przypuszczać, że to właśnie relacje etniczne, o których występowaniu na ziemiach podległych Imperium Rosyjskiemu zaświadczały zarówno tekst, jak i Moniuszkowski zbiór pieśni, były przeszkodą w upowszechnianiu prospektu. Zgoda na publikację I tomu *Śpiewnika domowego* i przedrukowanie w „Tygodniku Petersburskim” prospektu do tego dzieła były dla Stanisława Moniuszki na tyle ważnymi wydarzeniami, że 13 października 1842 roku wysłał on obszerne podziękowanie do redaktora pisma Józefa Ignacego Kraszewskiego, nazywając adresata „swoim dobrodziejem”.

Następne treści odnoszące postać kompozytora do relacji etnicznej pojawiają się w pierwszej listownej wzmiance o dwuaktowej wersji *Halki* pochodzącej z 17/29 grudnia 1846 roku. Moniuszko informuje, że z ukończeniem pracy nad tą operą wiąże nadzieje wyjazdu do Warszawy, gdzie będzie zabiegał o jej wystawienie. Jest to również pierwszy przykład łączenia tej opery i osoby jej kompozytora z polskością. W korespondencji z następnego roku jednokrotnie miało miejsce łączenie kompozytora z polskością i litewskością w związku z omawianiem kwestii dwuaktowej wersji *Halki*.

Na początku 1848 roku Moniuszko odbył wyprawę na Żmudź. Podczas podróży z zapałem oddawał się zbieraniu litewskich pieśni ludowych, do których określenia zamiennie używa pojęcia pieśni narodowych. Obrazujący tę sytuację list – stanowiący dłuższą wypowiedź – oddaje entuzjazm piszącego i ukazuje go w roli narodowego twórcy w muzyce. To, co ludowe, litewskie, ukraińskie, zostało tu podniesione do rangi tego, co narodowe:

Wyobraź sobie, drogi Adamie, co to za pocziwa, nieoceniona ta Maryśka (służąca Klewszczyńskich), którą nie darmo tak lubieś. Ona (słyszac z rozmowy mojej), że potrzebuję narodowych pieśni, zaśpiewała mi kilka, które najwierniej spisałem z jej gło-

su ze słowami. [...] Prawdziwa pieśń ludu, śpiewana przez chłopkę litewską, nie muzyczkę, a więc można być pewnym, że oryginał (MONIUSZKO, List numer 96, [w]: RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 128–130).

Owo odnoszenie się do litewskości na zasadzie chronienia się w niej jest również zauważalne w korespondencji z 1848 roku dotyczącej kantaty *Milda*, której treścią jest litewska legenda. Prawie zawsze towarzyszą temu wzmianki wskazujące na rozczarowanie kompozytora z powodu niedojścia do wystawienia dwuaktowej wersji *Halki* na warszawskiej scenie. W ogóle cechą charakterystyczną wzmiankującej o dwuaktowej wersji *Halki* korespondencji kompozytora z 1848 roku (trzy listy) jest ukazywanie swojego przywiązania do litewskości – cechy ojczyzny prywatnej, przy jednoczesnym dystansowaniu się od polskości – cechy ojczyzny ideologicznej kompozytora. Wyartykułowanym powodem takich deklaracji jest jego zniechęcenie po niedosłej premierze opery w Warszawie i entuzjazm dla amatorskich muzyków wileńskich, którzy w czynie społecznym doprowadzili do estradowego wystawienia *Halki*.

Bardzo ciekawy i znamieny pod względem ukazywania łączności Stanisława Moniuszki z polskością jest ostatni z zachowanych listów z 1849 roku, który kompozytor wysłał z Wilna do Józefa Sikorskiego z datą 27 grudnia. Jest to obszerna relacja z życia rodzinnego kompozytora, której fragment dotyczy Fryderyka Chopina. Moniuszko prosi adresata o przesłanie opublikowanego w Bibliotece Warszawskiej tekstu *Wspomnienie Szopena*, którego autorem jest Józef Sikorski, używając takich przymiotników, jak: *pragnę* i *łaknę*. Charakter listu wskazuje na to, że za pośrednictwem recepcji tej postaci dokonywała się jego łączność z polskością. Wątek ten jest szerzej rozwijany w dwóch listach z 1850 roku. Chopin występuje w nich jako symbol polskości, a zapał, z jakim Moniuszko opisuje swoje wrażenia po przeczytaniu tego artykułu, i przepisane przez niego fragmenty z prasy wileńskiej dotyczące tego tekstu świadczą o dokonującym się za sprawą recepcji postaci tego kompozytora procesie aktualizowa-

nia się łączności z polskością wśród zamieszkujących obszar ojczysty prywatnej Moniuszki współziomków.

Wielostronne relacje etniczne mogły generować konflikty, dlatego zwróciłam uwagę na możliwość wystąpienia antagonizmów etnicznych w korespondencji Moniuszki. Dokładna analiza wszystkich listów pozwoliła tylko na czterokrotne zastosowanie kodu *antagonizm polsko-rosyjski* przy pięćdziesięcioczekrotnym zakodowaniu treści odnoszących w sposób nieantagonizujący samego kompozytora bądź któreś z jego dzieł do rosyjskości. Kontekst słowny korespondencji wskazujący na dotyczący jej autora antagonizm polsko-rosyjski trzykrotnie pojawił się w listach, które wysłał on do przyjaciół po powrocie z jednej z podróży do Petersburga, gdy jego współziomkowie dawali mu odczuć, że mają mu za złe tego typu wojaże (lata: 1842, 1849, 1850). Wieść o wyjeździe Moniuszki do Petersburga wzbudziła postawy antagonistyczne wśród jego rodaków zamieszkujących teren jego ojczysty prywatnej. Jednakże nie były to działania skierowane przeciwko konkretnym Rosjanom czy rosyjskości, tylko przeciwko Moniuszce. Kompozytora chciano ukarać za podjęcie próby znalezienia przychylnego odbioru dla swojej twórczości w Petersburgu – mieście niekojarzonym ze światową metropolią kulturową, mimo rzeczywistego pełnienia takiej roli w XIX wieku, tylko stolicy jednego z zaborczych państw Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Ten proces społeczny został opisany w jednym z listów zredagowanych na początku lutego 1850 roku:

Od czasu powrotu mego ze stolicy [chodzi o podróż do Petersburga, którą Moniuszko odbył wiosną 1849 roku (informacja zawarta w przypisie) – M.D.-L.] tyle mam ciągłych utrapień i smutków, jak gdybym odpokutować był powinien za przyjemny czas w Petersburgu przepędzony. Co najdotkliwsza, że moje pieniężne dochody znacznie się uszczupliły, te nawet, na które z pewnością liczyłem (MONIUSZKO, List numer 118, [w]: RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 150).

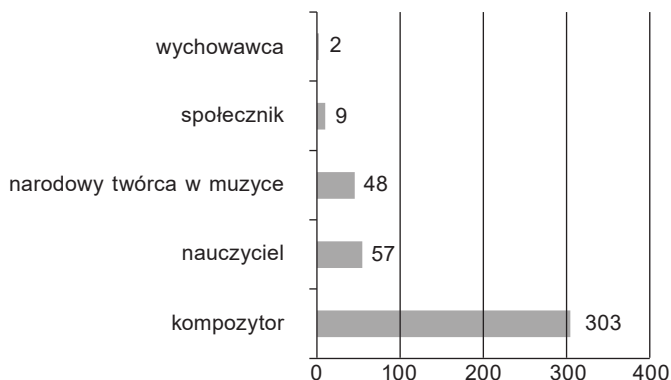
Warto też wspomnieć relację pisemną wysłaną z Petersburga w 1865 roku, przedstawiającą trudności, jakie napotykał kom-

pozytor ze strony cenzury carskiej przy zabiegach o wydanie kolejnego tomu *Śpiewnika domowego*, ukazującą sytuację, w której antagonizm ze strony konkretnych Rosjan dotyka kojarzonego z polskością kompozytora i jego twórczość.

Równie rzadko, bo tylko w korespondencji Moniuszki z lat 1837–1838, występują treści wskazujące na antagonizm polsko-niemiecki (4).

2.2.2. Stanisław Moniuszko a rola społeczna

Dane ilościowe analizy treści odpowiadającej kategorii: *Stanisław Moniuszko a rola społeczna* przedstawiono na wykresie 2.



WYKRES 2. Ilość kontekstu słownego występującego w listach Stanisława Moniuszki odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: *Stanisław Moniuszko a rola społeczna*

ŹRÓDŁO: Opracowanie własne na podstawie: *Listy Stanisława Moniuszki* (RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969).

Na podstawie analizy listów Stanisława Moniuszki można stwierdzić, że najczęściej pełnił on rolę społeczną kompozytora. Treści odpowiadające temu kodowi były obecne w całej korespondencji z lat 1837–1872. Składały się na nie zwroty wskazujące na rzeczowe omówienia spraw związanych z warsztatem kompozytorskim, z wykonaniem poszczególnych utworów i wyda-

niem ich. Na 428 zakodowanych listów 303 ukazują Moniuszkę w trakcie pełnienia tej roli. Drugą wartość stanowi pięćdziesięciosiedmiokrotne zastosowanie kodu wskazującego na pełnienie przez Moniuszkę roli społecznej nauczyciela. Kod ten odnosi się głównie do korespondencji z lat 1840–1872. Pierwsza wzmianka na ten temat pochodzi z młodzieńczej korespondencji berlińskiej, z czasów gdy adept kompozycji przebywał na naukach u słynnego wówczas pedagoga Karla Rungenhagena, gdzie jednym z jego obowiązków było prowadzenie zespołu kameralnego. Większość z listów ukazujących ich autora w trakcie pełnienia tej roli społecznej pochodzi z okresu 1867–1872, gdy był on zatrudniony w Instytucie Muzyki w Warszawie, kierowanym przez Apolinarego Kątskiego. Wypowiedzi te mają charakter telegrafu i dotyczą konieczności odwołania, przesunięcia zajęć bądź też są prośbą o urlop/przedłużenie urlopu.

Trzecią z kolei wartość stanowi czterdziestoośmiokrotne zastosowanie kodu *Stanisław Moniuszko jako narodowy twórca w muzyce*. Treści odpowiadające temu kodowi po raz pierwszy wystąpiły w korespondencji z 1842 roku dotyczącej I tomu *Śpiewnika domowego* (trzykrotnie). Towarzyszyły temu odniesienie do polskości i litewskości jako cech składowych tożsamości narodowej kompozytora oraz kontekst słowny ukazujący antagonizm polsko-rosyjski, hamujący wydanie tego zbioru pieśni. Treść listów wskazująca na pełnienie przez kompozytora tej roli społecznej jest obecna w wielu kolejnych listach, szczególnie od roku 1848.

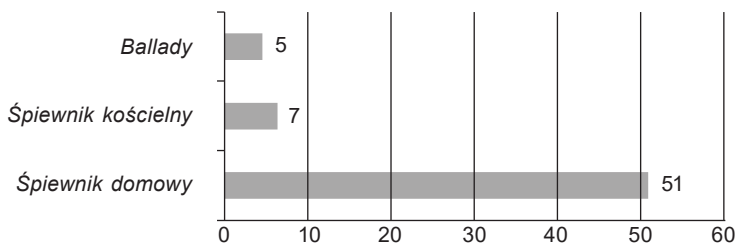
Na 428 zakodowanych listów tylko 9 wypowiedzi ukazuje Stanisława Moniuszkę jako społecznika. Wśród tych dokumentów 5 pochodzi z 1865 roku i dotyczy organizacji koncertów, z których cały dochód (bądź jego część) został przekazany na cele charytatywne. Poza tym w przeanalizowanej korespondencji tylko dwukrotnie wystąpiła treść wskazująca na pełnienie przez kompozytora roli społecznej wychowawcy swojego narodu. Były to wypowiedzi dotyczące projektu I tomu *Śpiewnika domowego*.

Z ilościowej analizy kodów przypisanych kategorii *Stanisław Moniuszko a rola społeczna* wyraźnie wynika, że uważał on sie-

bie przede wszystkim za kompozytora. Jednak w trakcie drogi artystycznej recepcja jego twórczości nadawała mu rangę narodowego twórcy w muzyce.

2.2.3. Twórczość Stanisława Moniuszki na podstawie listów kompozytora

Owocami pierwszych przedsięwzięć kompozytorskich Stanisława Moniuszki są pieśni i ballady, co znalazło wyraźne odbicie w jego listach. Pisanu przez Moniuszkę o swojej twórczości pieśniarskiej najczęściej towarzyszyło poruszanie kwestii wydania kolejnego tomu *Śpiewnika domowego* (wykres 3).



WYKRES 3. Ilość kontekstu słownego występującego w listach Stanisława Moniuszki odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: *Stanisław Moniuszko jako twórca pieśni*

ŹRÓDŁO: Opracowanie własne na podstawie: *Listy Stanisława Moniuszki* (RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969).

Miało to miejsce w 51 dokumentach na 428 zakodowanych listów. Przy porównaniu z liczbą dokumentów poświęconych przez kompozytora przedsięwzięciu skomponowania i wydania *Śpiewnika kościelnego* (7) i samodzielnym wydaniu skomponowanych przez niego *Ballad* (5) możemy zauważyć, że realizacja idei *Śpiewnika domowego* zajmowała szczególne miejsce w życiu kompozytora, zwłaszcza że zarówno z poszczególnymi pieśniami składającymi się na jego kolejne tomy (6 z nich zostało wydanych za życia kompozytora, 6 – po jego śmierci), jak i z samą ideą zbioru pieśni narodowych Moniuszko łączył relację etniczną, głównie polskość i litewskość, oraz fakt stopniowego uświa-

damiania sobie, że w mniemaniu swoich odbiorców-rodaków pełni on rolę społeczną narodowego twórcy w muzyce.

W 1842 roku 5 z 16 dokumentów dotyczyło realizacji idei *Śpiewnika domowego*. Stanisław Moniuszko występuje w nich jako twórca pieśni, w tym trzykrotnie jako narodowy twórca w muzyce i dwukrotnie jako wychowawca. Interesującym dokumentem jest prośba o zaanonsowanie I tomu *Śpiewnika domowego* w jakimś piśmie periodycznym skierowana do Józefa Ignacego Kraszewskiego:

Zbiór moich śpiewów, rozdzielonych na trzy rodzaje: ballady, romanse i piosnki sielskie, nie ma innej zalety, jak tylko dobrą chęć kompozytora przysłużenia się śpiewającym, przezornie przyczepiając swoje imię do imion tych, którzy są naszą chwałą. Niemieccy muzycy wyborem poezji umieją siebie inspirować, i ich Szyller, Goethe i wszyscy sławniejsi poeci znaleźli po nieraz najszcześniejsze melodje. Smutno widzieć, że u nas nikt z piszących muzykę nie spróbował sił swoich na poezjach od dawna wyglądających śpiewaka. [...] Mnie przynajmniej zdaje się, że każdy dobry wiersz przynosi z sobą gotową melodię, a umiejący ją podśledzać i przelać na papier jedna sobie nazwanie szczęśliwego kompozytora wtenczas, gdy niczym innym tylko tłumaczem tekstu w muzykalnym języku nazwać by się był powinien. Gdy więc zdolniejsi ode mnie nie domyślili się dotychczas, jaką korzyścią, jaką obroną dla kompozytora jest dobry poeta, gdy lubownicy krajowej muzyki od tak dawna czekają nowych śpiewów, gdy nie jeden z prawdziwych czcicieli narodowej poezji rad byłby słyszeć, jakby muzyka umiała zastosować się do niektórych wierszy – niechże moja pierwsza próba w tym rodzaju w świat idzie (MONIUSZKO, List numer 33, [w:] RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 61–62).

W początkowym fragmencie przytoczonej wypowiedzi kompozytor odwołał się w sposób nieantagonistyczny do niemieckości. Jako przykład podał niemieckich kompozytorów, którzy tworzyli muzykę do słów niemieckich poetów narodowych. Całość listu odnosi się jednak do polskości, naszości i pośrednio do litewskości jako do wartości, które należy pielęgnować. Przy-

kładem dbania o tę naszość jest tworzenie muzyki do słów narodowych twórców w literaturze, na którą czekają „lubownicy krajowej muzyki”. Użycie przez kompozytora zwrotu „krajowej muzyki” zamiast „polskiej muzyki” pozwala domniemywać, że tożsamościową relacją, w której występuje on za sprawą I zeszytu *Śpiewnika domowego*, jest zarówno polskość, jak i litewskość, gdyż użyte przez niego pojęcie kraju powinniśmy odnieść do Rzeczypospolitej Obojga Narodów – formacji państwowej istniejącej do momentu dokonania przez Rosję, Austrię i Prusy rozbiórów jej ziem. Autor wypowiedzi ukazuje się jako jednostka stopniowo uświadamiająca sobie, że za sprawą swojej pieśniarskiej twórczości może pełnić role społeczne wychowawcy i narodowego twórcy w muzyce.

Korespondencja wysłana ze stolicy Imperium Rosyjskiego w 1842 roku czterokrotnie dotyczy składającej się na I tom *Śpiewnika domowego* twórczości pieśniarskiej kompozytora, przy czym dwie z tych wypowiedzi ukazują go w roli społecznej narodowego twórcy w muzyce. Wysłana 16 września 1842 roku do Marii Müller (matki żony kompozytora) relacja ze starań Moniuszki o opublikowanie prospektu do *Śpiewnika domowego* w „Tygodniku Petersburskim” opisuje wynikające z antagonizmu polsko-rosyjskiego problemy z opublikowaniem tekstu, który świadczył o polskości i litewskości jego zbioru pieśni. W kolejnym liście do teściowej kompozytor podaje informację, że wszystkie pieśni wybrane przez niego jako części składowe I tomu *Śpiewnika domowego* pomyślnie przeszły cenzurę:

Jakoż wczoraj na naznaczony termin stawilem się w komitecie cenzury – i otrzymałem mój *Śpiewnik*!!!!... Zupełnie pozwolony, ze *Świtezianką* i ze wszystkimi wątpliwościami, o których prześwietna Wileńska Cenzura zdecydować nie była w stanie (MONIUSZKO, List numer 46, [w]: RUDZIŃSKI, STOKOWSKA 1969: 76–77).

Znamienne, że wypowiedź ta ukazuje radość kompozytora z dopuszczenia do druku zbioru pieśni, wśród których znajdowało się muzyczne opracowanie *Świtezianki* Adama Mickiewi-

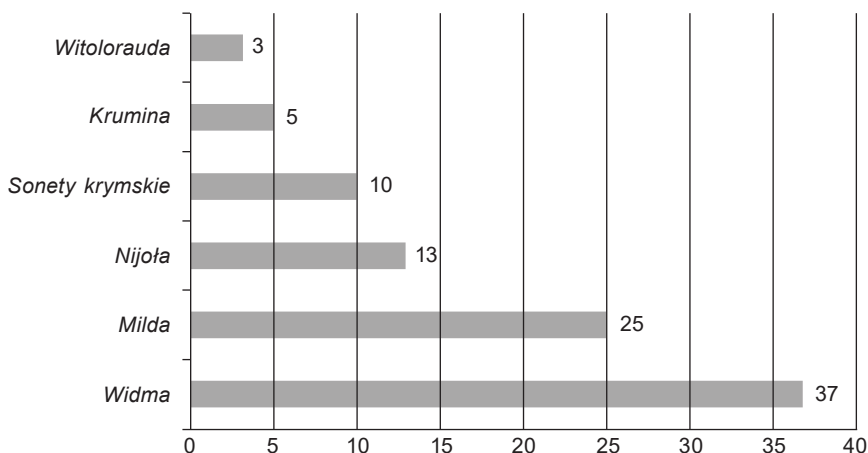
cza. W tym dokumencie autor ukazuje się w roli narodowego twórcy w muzyce, a jego twórczość pieśniarska zawarta w I tomie *Śpiewnika domowego* odniesiona jest do polskości i do litewskości. Podobny charakter ma prospekt do *Śpiewnika domowego*, który ukazał się w 72 numerze „Tygodnika Petersburskiego”. Kompozytor napisał:

Śpiewnik mój zawierać będzie zbiór śpiewów na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu. Wiersze – starałem się wybrać z najlepszych naszych poetów, mianowicie: *Piosnki sielskie*, tudzież *Piosnki wieśniacze znad Niemna* w nim umieściłem, będąc tego przekonania, że te utwory poetyczne najwięcej na sobie charakteru i barwy krajowej okazywały. Nadto poważylem się jeszcze doświadczyć zupełnie nowej u nas formy śpiewu, który w opowiadaniu naiwnym o dziadku i babie w rodzaju pieśni gminnych usiłowałem objawić. Z tych zatem względów *Śpiewnik* mój może obudzić na swą stronę jakiś interes. Bo jeżeli piękne poezje, połączone z piękną muzyką, zdolne są otworzyć sobie wstęp do ucha i serca najmniej muzycznego, to nawet słabsza muzyka, która się mniej szczęśliwie uda, przy poezji celującej wyższe dla siebie pobłażanie; a to, co narodowe, krajowe, miejscowe, co jest echem dzieciennych naszych przypomnień, nigdy mieszkańcom ziemi, na której się urodzili i wzrosli, podobać się nie przestanie. Pod wpływem takiego natchnienia układane śpiewy moje, chociaż mieszczące w sobie różnego rodzaju muzykę, dążność i charakter mają zawsze krajowy (MONIUSZKO, 1842: 495).

Wyznacznikiem tego, co narodowe, krajowe i miejscowe, jest tutaj zarówno polskość, jak i litewskość, melodie ludowe znad Niemna oraz wybrane przez Moniuszkę utwory poetyckie o krajowym charakterze i takiej też barwie.

Cechą charakterystyczną listów opisujących Moniuszkowskie pieśniarstwo z lat 1859–1860 jest połączenie tematyki ludowej i narodowej z religijną. W latach tych po raz pierwszy kompozytor poruszył w swoich listach zagadnienia muzyki religijnej, której komponowanie związane było z realizacją idei *Śpiewnika kościelnego*.

W listach Moniuszki obecne są również w sposób umiarkowany, ale na przestrzeni wielu lat, informacje o tworzonych przez niego kantatach (wykres 4).



WYKRES 4. Ilość kontekstu słownego występującego w listach Stanisława Moniuszki odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: *Stanisław Moniuszko jako twórca kantat*

ŹRÓDŁO: Opracowanie własne na podstawie: *Listy Stanisława Moniuszki* (RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969).

Pierwsza listowna wzmianka o kantatowej twórczości Moniuszki znajduje się w listach z 1842 roku i dotyczy projektu kantaty *Witolorauda* do słów Józefa Ignacego Kraszewskiego, tak samo jak wzmianka z 1846 roku. Natomiast pierwsza informacja o skomponowanym dziele kantatowym pochodzi z 1848 roku i jej treścią jest oparta na litewskiej legendzie *Milda*. Kwestie związane z komponowaniem, rozpowszechnianiem i wystawianiem tej kantaty są trwale, aczkolwiek niezbyt często poruszane w korespondencji z lat 1848–1861. Znamienne, że po niedosłłej do skutku warszawskiej premierze dwuaktowej *Halki* (planowanej przez kompozytora na 1848 rok), to właśnie oddając się pracy nad kantatą *Milda*, kompozytor odnalazł spokój i potwierdzenie swoich umiejętności twórczych. W świadczącej o tym korespondencji ma również miejsce odnoszenie się do

litewskości (cechy jego ojczyzny prywatnej) na zasadzie chronienia się w niej i znajdowania przestrzeni dla swej twórczości. Z 1848 roku pochodzi również epistolarna deklaracja kompozytora, wskazująca na kantatę, a nie na operę, jako na gatunek muzyczny, w którym najpełniej się on wypowiada. Dwudziestopięciokrotnemu poruszaniu przez kompozytora spraw związanych z komponowaniem bądź wystawieniem kantaty *Milda* często towarzyszyło łączenie tej kantaty z litewskością, gdyż jej treść jest oparta na litewskim podaniu ludowym, podobnie jak treść kantaty *Nijoła*, pomyślanej przez kompozytora jako druga część *Mildy*, z którą kwestie związane poruszono w 13 listach. Warto zaznaczyć, że komponowania *Nijoły* Moniuszko podjął się niedługo po zakończeniu pracy nad *Mildą*. Znamienne, że kompozycja ta rozpoczyna się chóralną apostrofą do Litwy, czyli kantata ta nosi znamiona swoistego rodzaju afirmacji litewskości. Ze względu na ludową, litewską treść tych kantat zwykło się łączyć je z litewskością, choć w stosunkowo niewielu listach Stanisława Moniuszki odnajdujemy wypowiedzi bezpośrednio do niej nawiązujące. Należy też wspomnieć, że jeżeli w danym roku kompozytor odbywał podróż do Petersburga w celu zapoznania ze swoją twórczością tamtejszą publiczność, tak jak to miało miejsce w 1856 roku, wzmiankom o tych dwóch kantatach towarzyszy nieantagonistyczne odnoszenie własnej osoby do rosyjskości. W 1859 roku miało miejsce wystawienie kantaty *Milda* w warszawskim Teatrze Wielkim, w przygotowanie którego kompozytor był osobiście zaangażowany. W korespondencji z tego roku aż 11 razy została poruszona ta kwestia, co stanowi najwyższą wartość dla tej konkretnie kantaty. Zarówno *Mildę*, jak i *Nijołę* Moniuszko prezentował warszawskiej publiczności jeszcze w 1860 roku, dlatego w jego korespondencji z tego roku możemy odnaleźć wzmianki dotyczące prób z orkiestrą i chórami, które w związku z tym kompozytor prowadził. Zabiegał on również o wykonanie fragmentów *Mildy* na koncercie w Paryżu, o czym pisał w liście do żony (28 grudnia 1961 roku). Przedsięwzięcie to nie zostało jednak zrealizowane.

Jeżeli chodzi o twórczość kantatową, to kompozytor najczęściej poruszał w swoich listach zagadnienia związane z wydaniem bądź wystawieniem *Widm* (37 razy). Jest to wokально-instrumentalny cykl utworów muzycznych napisany do II części *Dziadów* Adama Mickiewicza. Z listów z lat 1856–1857 pochodzą pierwsze krótkie doniesienia dotyczące tej kantaty, w których podkreśla się znaczenie, jakie dla polsko-litewskiej grupy narodowej i szerzej – dla społeczności słowiańskiej – mają/powinny mieć poetyckie dzieła Mickiewicza.

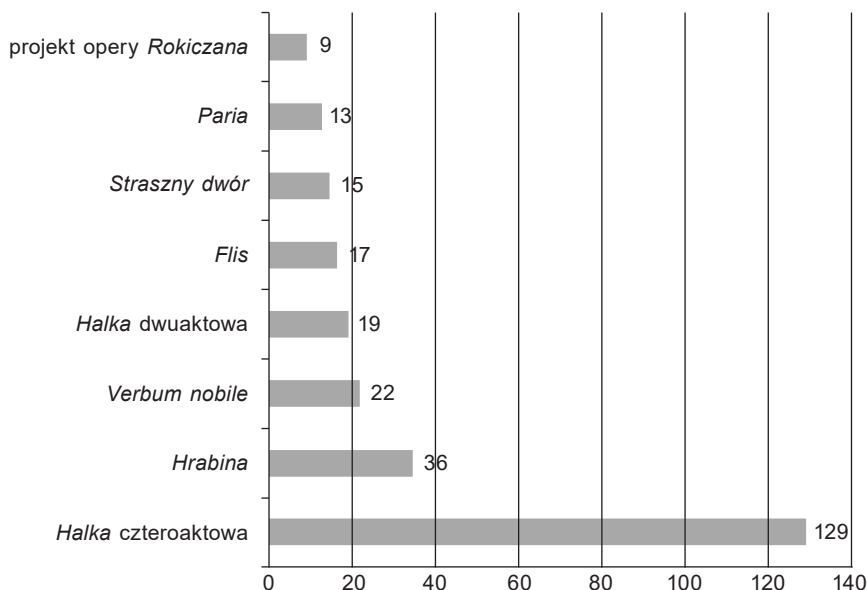
Dopiero pod koniec grudnia 1864 roku Moniuszko wysłał krótki telegram do wydawców Gebethnera i Wolffa dotyczący finansów, wskazujący na to, że zajmuje się on przygotowaniem przyszłorocznego koncertu, na którym warszawska publiczność będzie mogła wysłuchać *Widm*. W listach napisanych przez kompozytora w 1865 roku aż 14 razy poruszył on kwestie związane z tą kantatą. W zależności od tego, czy ich tematem było lwowskie czy petersburskie wykonanie Moniuszkowskiego dzieła do II części *Dziadów* Adama Mickiewicza, towarzyszyło temu łączenie kompozytora z relacjami etnicznymi: polskość i ukraińskość (ośmiokrotnie), polskość i rosyjskość (dwukrotnie, w tym jednokrotnie w tym samym dokumencie, w którym występuje również odniesienie do ukraińskości), przy czym owa polskość była łączona z treścią utworu, a rosyjskość i ukraińskość – z miejscem jego wystawienia. Sprawa *Widm* jest jeszcze poruszona w korespondencji z lat 1866–1868 i z roku 1870. Tylko w jednym dokumencie z 1866 roku towarzyszyło temu odniesienie osoby kompozytora do polskości, czeskości, słowiańskości i ukazanie go w roli narodowego twórcy w muzyce. Jest to obszerna wypowiedź skierowana do Heleny Zawiszanek, śpiewaczki opery praskiej, którą Moniuszko angażował w szukanie czeskiego tłumacza libretta *Widma*, aby zaprezentować kantatę praskiej publiczności. Działaniom tym nadał rangę epokowego wydarzenia w historii muzyki słowiańskiej.

Na początku 1867 roku kompozytor odbył podróż do Krakowa, gdzie miał miejsce koncert na jego cześć. W obliczu pozytywnego przyjęcia jego osoby jako narodowego twórcy w mu-

zyce polskiej oraz fragmentów jego twórczości, w trakcie tego pobytu podjął on starania o zorganizowanie koncertów krakowskiego i praskiego, na których zostaną zaprezentowane *Widma*. Towarzyszyło temu czterokrotne odnoszenie jego osoby do polskości i czeskości. *Widma* były również przedmiotem 7 listów z 1868 roku. Wśród tych dokumentów osobistych znajdujemy też doniesienia o kolejnej Moniuszkowskiej kantacie napisanej do wierszy Mickiewicza – *Sonetach krymskich* na tenor, chór mieszany i orkiestrę. Jednak sprawy związane z wydaniem i wykonaniem tych utworów były znacznie rzadziej poruszane przez Moniuszkę w jego korespondencji (10 razy). Należy to wiązać z datą powstania tych kantat: *Widma* pochodzą z 1859 roku, a *Sonety krymskie* z 1867 roku. Pierwszy list dotyczący projektu *Widm* pochodzi z 1856 roku, a ostatni – z 1870, podczas gdy *Sonety krymskie* występują tylko w listach kompozytora z lat 1868–1870. Ostatnie listowne wzmianki o kantatowej twórczości Moniuszkowskiej pochodzą z 1870 roku. Kompozytor odbył wtedy swoją ostatnią podróż do Petersburga, gdzie z sukcesem zaprezentował operę *Halka* w wersji czteroaktowej i w związku z tym żywił nadzieję na zorganizowanie w stolicy Imperium Rosyjskiego koncertów *Widm* i *Sonetów krymskich*. Wzmiankom listownym na ten temat towarzyszyło odniesienie kompozytora do polskości i rosyjskości, przy czym tylko pierwsza relacja miała charakter tożsamościowy.

Najczęściej poruszane przez Stanisława Moniuszkę w poszczególnych latach jego zawodowej działalności były kwestie związane z twórczością operową, co przedstawia wykres 5.

Najwięcej, bo aż 148 fragmentów listów Moniuszki dotyczy pierwszej, a zarazem najśłynniejszej (obok *Strasznego dworu*) opery *Halka*, przy czym zagadnienie dwuaktowej wersji *Halki* zostało poruszone tylko 19 razy, a o czteroaktowej wersji tej opery kompozytor pisał 129 razy. Należy pamiętać, że opera ta już za czasów jego życia funkcjonowała w ramach polskiej grupy narodowej jako symbol polskości, aczkolwiek nie każdorazowe jej wykonanie aktywizowało wśród jej odbiorców polskie patriotyczno-narodowe treści. Miały również miejsce prezenta-



WYKRES 5. Ilość kontekstu słownego występującego w listach Stanisława Moniuszki odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: *Stanisław Moniuszko jako twórca oper*

ŹRÓDŁO: Opracowanie własne na podstawie: *Listy Stanisława Moniuszki* (RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969).

cje dzieła, podczas których przede wszystkim zwracano uwagę na zawarte w nim wątki społeczne. Krytyka stosunków społecznych panujących pomiędzy jednostkami wywodzącymi się z uprzywilejowanej polskiej szlachty i wyzyskiwanej przez nią warstwy chłopskiej była charakterystyczną cechą pierwszej wersji opery. W jej rozszerzonej wersji motyw ten ułagodzono, ale nie wyeliminowano go. Dlatego też w zależności od tego, w jakim kontekście sytuacyjnym przebiegały prezentacja opery i jej odbiór, następowała aktualizacja jej patriotyczno-narodowych bądź krytyczno-społecznych treści. Podczas gdy pierwotną wersję opery kompozytor łączył z polskością i litewskością, jej druga wersja była przede wszystkim kojarzona z polskością. Ponieważ recepcja tej opery odegrała kluczową rolę w dziewiętnastowiecznym procesie przekształcania w trakcie recepcji dzieł

artystycznych w symbole narodowe, poświęcono jej odrębny podrozdział.

Kolejne dzieła Moniuszkowskie, takie jak: *Flis*, *Hrabina*, *Verbum nobile* i projekt opery *Rokiczana*, również były przez kompozytora i jego odbiorców kojarzone z polskością, jednakże treści dotyczące tych dzieł znacznie rzadziej występowały w korespondencji Moniuszki niż wątek *Halki*. Przykładowo w latach 1846–1857 był to jedyny operowy motyw jego korespondencji. Dopiero po warszawskim sukcesie rozszerzonej wersji *Halki* (1 stycznia 1858 roku) przekonał się on, że warto swoje wysiłki twórcze zaangażować w uprawianie tego gatunku muzyki scenicznej. Jeszcze w 1858 roku snuł plany napisania opery *Rokiczana/Król chłopów*, której treść związana byłaby z historią Polski. Jednym z bohaterów tego dzieła miał być król Kazimierz Wielki. Niestety, treść libretta tej opery nie uszła uwadze rosyjskim cenzorom, którzy nakazali usunięcie postaci królewskiej, co w ostateczności spowodowało, że Moniuszko zaniechał pracy nad tą operą. Informuje o tym list kompozytora z 26 lipca 1859 roku skierowany do Edwarda Ilcewicza, (MONIUSZKO, List numer 346, [w]: RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 364–365). Pojedyncze doniesienia o pracy nad tą operą znajdujemy jeszcze w korespondencji z lat 1865–1867.

Z 1858 roku pochodzi 9 dokumentów osobistych, w których kompozytor pisał o swojej drugiej ze zrealizowanych oper, jednoaktowym dziele *Flis*. Partyturę tej opery kompozytor nazywa „bratem *Halki*”, co wskazuje na przypisywanie jej przez autora podobnego znaczenia co swojej pierwszej operze. W korespondencji z 1858 roku znajdujemy również doniesienia o prowadzeniu przez niego prób z warszawskim zespołem operowym, aby jeszcze w roku powstania tej opery zaprezentował ją publiczności polskiej i przyjezdnej – rosyjskiej. Pisaniu o *Flisie* towarzyszyło pięciokrotne odnoszenie się przez kompozytora do relacji etnicznej: czterokrotnie do polskości i jednokrotnie do rosyjskości. W liście wysłanym z Warszawy do żony w połowie września 1858 roku Moniuszko wyraził nadzieję, że *Flis*, nad którego wystawieniem pracuje z artystami warszawskiego teatru, zostanie

obejrzany przez cara Aleksandra II, który wówczas miał przebywać w Warszawie, z czym kompozytor łączył plany na poprawę warunków finansowych swojej rodziny. Mające miejsce w tym dokumencie odniesienie swojej osoby do rosyjskości nie miało charakteru tożsamościowego ani antagonizującego. W praktyce do zapoznania się z *Flisem* przez władcę Imperium Rosyjskiego nie doszło, co bardzo pozytywnie odebrała warszawska publiczność Moniuszkowskiej twórczości. W liście do żony z 5/17 października 1858 roku kompozytor pisał:

Pobyt Cesarza żadnej mi nie zrobił pomocy, bo czy to intrygi, czy co innego, dość, że *Flisa* ani *Halki* nie widział! Ale nie ma złego, co by na dobre nie wyszło – publiczność trzyma najwyraźniej moją stronę – graliśmy *Flisa* już cztery razy przy przepelnionej sali i coraz więcej się podoba (MONIUSZKO, List numer 303, [w]: RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 331–332).

Warto podkreślić, że w dokumentach sprawozdających przebieg recepcji drugiej opery Moniuszkowskiej kompozytor często poruszał również kwestię kolejnych wystawień *Halki*, realizowanych przez artystów teatru warszawskiego. Estetyczne doznania związane z recepcją *Flisa* były entuzjastycznie przyjmowane i łączone z polskością przez rodzimą publiczność, tak jak miało to miejsce w przypadku odbioru czteroaktowej wersji *Halki*. Świadczy o tym jedna z recenzji opublikowanych w „Gazecie Warszawskiej” nr 269 z 11 października 1858 roku:

Publiczność nasza [...] zrozuwała całą ważność tego wypadku i z ukazaniem się wśród orkiestry Moniuszki powitała go oklaskami i nimi przeprowadziła go aż do pulpitu. Ten dowód serdecznej miłości i czci [...] powtarzał się przy każdym z kolei przedstawieniu *Flisa* i zapewne długo jeszcze powtarzać się będzie, służąc wymownym świadectwem.

W korespondencji kompozytora również znajdujemy doniesienia o przepelnionym teatrze podczas wystawiania *Flisa* i związanej z tym żywiołowej, serdecznej reakcji publiczności. W trzech

listach zdających sprawę z procesu recepcji drugiej Moniuszkowskiej opery kompozytor funkcjonuje jako narodowy twórca w muzyce polskiej. Jednakże w następnych latach: 1859–1860 oraz 1865–1867 znajdujemy tylko krótkie, sprawozdawcze, rzeczowe wypowiedzi dotyczące kwestii finansowych bądź partytury *Flisa*. Dokumenty te nie zawierają treści wskazujących na proces mitologizacji postaci kompozytora bądź jego dzieła na narodowy symbol.

Trzecią z kolei operą skomponowaną przez Stanisława Moniuszkę jest *Hrabina* (opera buffa). Jej librecistą, tak jak *Halki*, był Włodzimierz Wolski. Kwestie związane z komponowaniem i przygotowywaniem artystów teatru warszawskiego do wystawienia pierwszej komicznej opery Moniuszki były w 1859 roku poruszane 16 razy, jednak z powodu złego stanu zdrowia kompozytora warszawska premiera *Hrabiny* odbyła się dopiero 6 lutego 1860 roku. Nie towarzyszył im kontekst słowny wskazujący na pełnienie przez Moniuszkę roli narodowego twórcy w muzyce.

Z 1860 roku pochodzą również pierwsze listowne wzmianki o operze *Verbum nobile*. Ich treść nie wskazuje na odnoszenie dzieła i jego twórcy do relacji etnicznej, a jedynie na to, że kompozytor pracował nad tą operą. W 1861 roku Moniuszko korespondował z Edwardem Ilcewiczem w sprawie wystawienia *Verbum nobile* w teatrze wileńskim, jednak do wydarzenia tego nie doszło, gdyż ta placówka artystyczna została zamknięta.

Łączenie relacji etnicznej z twórczością operową jest widoczne tylko w dwóch listach z 1861 roku: gdy po raz pierwszy Moniuszko poinformował o komponowaniu opery *Straszny dwór* oraz w obszernej relacji dotyczącej wyboru programu na koncert moniuszkowski w stolicy Francji, którą kompozytor wysłał do swojej żony z Paryża. W słynnym liście skierowanym do Edwarda Ilcewicza, z ustaleniem którego daty dwudziestowieczni badacze mieli wiele problemów, praca nad *Strasznym dworem* została określona jako „jedyna prawdziwa bieżących klęsk pocieszycielka” (MONIUSZKO, List numer 521, [w]: RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 453). Aby należycie zrozumieć tę wypowiedź, trzeba mieć na względzie, że był to czas wzmożonych propolskich ma-

nifestacji narodowych, które zaborcze władze rosyjskie brutalnie tłumiły. W ramach takiego kontekstu sytuacyjnego funkcjonowania jednostek należących do polskiej grupy narodowej zaboru rosyjskiego wytwory artystyczne tętniące rytmami polskich tańców narodowych postrzegane były jako symbole polskości. Tak też się stało z *Polonezem „Pan Chorąży”* z opery *Hrabina*. Gdy pod koniec 1861 roku Stanisław Moniuszko w liście do żony zastanawiał się nad wyborem repertuaru na koncert zaznajamiający paryską publiczność z jego twórczością, jako swoje propozycje wymienił fragmenty większych dzieł, których recepcja przez rodzimą dla kompozytora publiczność zmitologizowała je na symbole narodowe. Do takich utworów należał właśnie *Polonez „Pan Chorąży”* z opery *Hrabina*. W praktyce okazało się jednak, że zinternalizowane przez Moniuszkę symboliczne znaczenia, które wybranym jego dziełom lub ich fragmentom przypisywały jednostki należące do polskiej bądź litewskiej wspólnoty kulturowej, nie odpowiadały gustom prominentnych dyrektorów paryskich placówek teatralnych i do wystawienia tych dzieł w Paryżu nie doszło. Moniuszko donosi o tym w jednym ze swoich pierwszych listów wysłanych do żony na początku 1862 roku. Druga listowna wzmianka o operze *Hrabina* zawarta w Moniuszkowskiej korespondencji z 1862 roku ma charakter sprawozdawczy.

Lata 1863–1864 naznaczone były wybuchem powstania styczniowego i popowstaniowymi prześladowaniami ludności polskiej zamieszkałej na ziemiach zaboru rosyjskiego. W tym kontekście należy rozumieć symboliczną wymowę epistolarnego milczenia Moniuszki na temat swoich oper i łączonych z nimi relacji etnicznych. Tylko w jednym liście z 1863 roku kompozytor donosi o wykonaniu przez warszawski teatr *Hrabiny*, ale w dokumencie tym brak kontekstu słownego wskazującego na pełnienie przez recepcję tej opery pozaestetycznych funkcji. Choć biorąc pod uwagę społeczno-polityczny kontekst sytuacyjny funkcjonowania ówczesnej polskiej grupy narodowej, aktywizowanie przez poszczególne fragmenty tej opery procesu budowania tożsamości narodowej poprzez muzykę jest bardzo prawdopodobne.

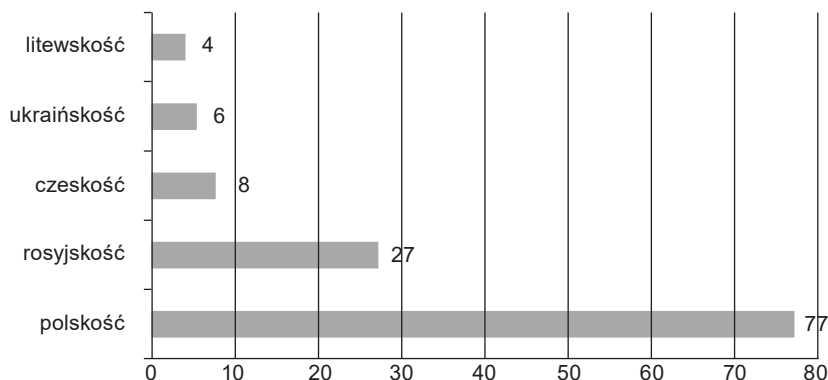
Ciekawa jest zachowana korespondencja relacjonująca pierwsze wykonania *Strasznego dworu* w 1865 roku. O operze tej kompozytor łącznie wspominał tylko 15 razy w swoich listach, ale znajduje się wśród nich obszerna relacja z wykazującą cechy manifestacji patriotycznej reakcji warszawskiej publiczności na jej działanie „ku pokrzepieniu serc” i wzmianka o zawieszeniu przez carską cenzurę wykonywania tego dzieła. Wskazuje to na ważne miejsce tej opery w ramach dyskursu zaangażowanego w walkę narodowowyzwoleńczą polskiej grupy narodowej. Ze zrealizowanych przez Stanisława Moniuszkę oper najrzadziej autor pisał o *Parii*, czego powody należy upatrywać w dacie powstania tego utworu scenicznego (była to ostatnia skomponowana przez niego opera) oraz w jej niepolskiej, indyjskiej tematyce, a więc obcej ówczesnemu odbiorcy dzieł Moniuszkowskich, wywodzącemu się głównie ze środowiska warszawskiego, którego kompetencje kulturowe były ukształtowane w taki sposób, aby sprawnie rozpoznawać i przyswajać dzieła wyrażające patriotyczno-narodowe, polskie bądź ludowe treści.

2.3. *Halka* a relacja etniczna

Halka stała się najpopularniejszą operą Stanisława Moniuszki, dlatego warto prześledzić jej losy w relacji etnicznej za życia kompozytora (wykres 6).

Pierwsze operowe dzieło Moniuszkowskie, początkowo dwuaktowe, później czteroczęściowa *Halka*, w korespondencji kompozytora najczęściej było odnoszone do polskości, przy czym dwuaktowej wersji tego dzieła towarzyszyło odnoszenie go do polskości i litewskości, a czteroaktowej – do polskości jako do cechy wyznaczającej jego tożsamość narodową. Drugą najczęściej obecną w korespondencji kompozytora relacją etniczną, z którą łączył on ten utwór sceniczny, była rosyjskość. Odniesienia te nie miały tożsamościowego charakteru, a jedynie były konsekwencją starań Moniuszki o wystawienie rozszerzonej wersji *Halki* w Moskwie bądź w Petersburgu. Taki sam charakter

miało odnoszenie pierwszej Moniuszkowskiej opery do ukraińskości. Natomiast łączeniu opisywanego dzieła z czeskością towarzyszyło podkreślanie przez kompozytora braterskości polskiego i czeskiego narodu.



WYKRES 6. Ilość kontekstu słownego występującego w listach Stanisława Moniuszki odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: *Halka a relacja etniczna*

ŹRÓDŁO: Opracowanie własne na podstawie: *Listy Stanisława Moniuszki* (RUDZIŃSKI, SROKOWSKA, 1969).

Pierwsza listowna wzmianka o dwuaktowej wersji *Halki* pochodzi z 17/29 grudnia 1846 roku. Stanisław Moniuszko informuje we fragmencie swojego listu, że z ukończeniem pracy nad tą operą wiąże nadzieje wyjazdu do Warszawy, gdzie będzie zabiegał o jej wystawienie. Jest to również pierwszy przykład łączenia tej opery z polskością. Tendencja ta utrzymuje się w korespondencji z 1847 roku. Zagadnienie dwuaktowej wersji *Halki* zostało w niej poruszone pięciokrotnie, przy czym tylko jednokrotnie łączono operę z litewskością, a nie z polskością. Odniesieniom do polskości towarzyszył entuzjazm związany z planami wystawienia *Halki* w Warszawie. Kontrastuje to z korespondencją pochodzącą z 1848 roku, w której reakcji kompozytora na wycofanie się przez dyrekcję Teatru Wielkiego z wystawienia dwuaktowej wersji *Halki* towarzyszyło dystansowanie się od polskości przy jednoczesnym podkreślaniu związku tej opery z litewskością i ukraińsko-

ścią. Niemocy warszawskiego zespołu artystycznego Moniuszko przeciwstawia chęć i zapał amatorskich muzyków z Wilna, którzy doprowadzili do estradowego wystawienia *Halki*. Jest to dłuższy list, w którym jego autor akcentuje swoje przywiązanie do wileńskości – cechy swojej ojczyzny prywatnej. Z kolei korespondencja z 1849 roku wskazuje na silne wrażenie, jakie zrobiła na Moniuszce podróż do Petersburga. Tylko w jednym liście z tego roku dwuaktowa wersja *Halki* łączona jest z relacją etniczną – z polskością jako przestrzenią, w której osadzona jest tożsamość narodowa tego utworu, i z rosyjskością muzyki Aleksandra Dargomyżskiego, stanowiącą punkt odniesienia umożliwiającą Moniuszce zrozumienie, co to znaczy, że wybrane utwory muzyczne mogą symbolicznie świadczyć o narodowej specyfice kraju ich kompozytora. Skonfrontowanie swojej pierwszej opery z rosyjską twórczością Dargomyżskiego pozwoliło Moniuszce na uświadomienie sobie artystycznej i narodowej wartości swojej działalności. W listach kompozytora sprawozdających przebieg z tego zagranicznego pobytu odnajdujemy fragmenty wskazujące na jego świadomość, że dwuaktowa wersja *Halki* jako w pełni wartościowe dzieło artystyczne może wyrażać tożsamość jego kraju – Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Odniesienie *Halki* do rosyjskości nie wywołuje w Moniuszce antagonistycznej postawy narodowościowej, ale jest impulsem do uświadomienia sobie narodowej tożsamości tego dzieła. Dzięki interakcji z narodowym twórcą w muzyce rosyjskiej, Aleksandrem Dargomyżskim, Stanisław Moniuszko uświadomił sobie możliwość pełnienia przez jego pierwszą operę funkcji symbolu narodowego.

Cztery wypowiedzi pisemne Moniuszki z roku 1850 dotyczą dwuaktowej wersji *Halki*. Dwukrotnie towarzyszyło im łączenie tej opery z polskością, w tym jednokrotnie łączono ją zarówno z polskością, jak i z ukraińskością oraz litewskością. W listach z lat 1851–1854 kompozytor nie poruszał kwestii dwuaktowej wersji *Halki*. Wątek ten powraca dopiero w jednej wypowiedzi pisemnej z 1855 roku, zapowiadając chęć zmiany tej opery – rozszerzenia jej do czterech aktów. Trzeba jednak podkreślić, że towarzyszyło temu przeświadczenie kompozytora o wartości

jego pierwszej opery, dzięki której zagości ona jeszcze na deskach warszawskiego teatru. Rozszerzona wersja *Halki* stała się motywem przewodnim dopiero w listach z 1857 roku. W korespondencji tej tylko dwukrotnie poruszono zagadnienie dwuaktowej *Halki* przy dwudziestotrzykrotnym rozwijaniu wątku czteroaktowej wersji tej opery. Wtedy to Stanisław Moniuszko żywo reagował na doniesienia prasowe i listowne o zamiarach wystawienia *Halki* przez warszawski teatr operowy. Znamienne, że dwuaktową wersję pierwszej swojej opery sam kompozytor łączył z polskością i litewskością, natomiast rozszerzoną do czterech aktów wersję tego dzieła – z polskością. Co więcej, listownym wzmiankom o drugiej wersji *Halki* często towarzyszyło samookreślenie się przez kompozytora jako Polak, zwłaszcza gdy były to słowa skierowane do prominentnych osób, które decydowały o repertuarze warszawskiego teatru operowego. Tylko w osobistej korespondencji do żony Moniuszko określa się również jako Litwin. Oba te rodzaje autoidentyfikacji nie wykluczają się jednak, ale harmonijnie ze sobą współgrają. Zarówno polskość, jak i litewskość są konstytutywnymi cechami ojczyzny ideologicznej kompozytora – Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Z kolei wileńskość, łączona przez Moniuszkę z litewskością, jest charakterystyczną cechą jego ojczyzny prywatnej. Czteroaktowa wersja *Halki* jest dwunastokrotnie łączona z polskością. Korespondencja dotycząca *Halki* odróżnia się od pozostałych listów wysłanych przez Moniuszkę w 1857 roku nie tylko swoją obszernością, ale również zastosowanymi w niej zwrotami językowymi, które wskazują na szczególne zaangażowanie kompozytora i jego osobisty stosunek do tej opery.

W 21 dokumentach z 1858 roku poruszono kwestię czteroaktowej wersji *Halki*, czemu w sześciu przypadkach towarzyszyło łączenie tej opery z polskością. Już w liście zaadresowanym do żony kompozytora z 2 stycznia 1858 roku możemy przeczytać następującą relację i uzupełniający ją dopisek Jana Müllera:

Więc już po wszystkim [po premierze *Halki* w Warszawie 1 stycznia 1858 (informacja zawarta w przypisie) – M.D.-L.]. – Powo-

dzenie zupełne. – Dziś grają *Halkę* drugi raz, jutro trzeci. – Czytajcież teraz, co tam pisać będą. – Mnie wybaczcie, że bez sensu piszę. – Nie pojmujecie, co się ze mną dzieje. – Bardzom rad z siebie, i z artystów, i z publiczności. [...].

Po przeczytaniu listu widzę, że Staś z napływu uszcześliwienia napisał do was jak półwariat, więc jako poważniejszy człowiek biorę się do opisanja większych szczegółów. Po odegraniu uwerury brawo dane było ogromne; za odkryciem kurtyny, kiedy się polonez pokazał, huczał cały teatr, na koniec w ciągu całej sztuki nie ustawały oklaski i po 3. akcie wywołali kochanego Stasia 4 razy, po czwartym akcie jeszcze raz; [...] bili brawo na zabój; w ogóle entuzjazm był nadzwyczajny. [...] Dekoracje przepyszne i z wielką starannością przedstawione. W ogóle powiem wam, że to była najprzyjemniejsza niespodzianka dla publiczności, tak i dla wszystkich. Dzisiaj jest drugie przedstawienie, które pewno jeszcze lepiej pójdzie. W kasie jest gwałt ogromny, nie można do biletów dostać, a teraz Was ściskając serdecznie, winszuję Wam z całej duszy. Dzisiaj pierwszy pewno „Kurier” sprawozdanie, a potem drugie gazety. – Wczoraj byli wszyscy recenzenci (MONIUSZKO, List numer 267 [w]: RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 291–292).

Przytoczony fragment dowodzi, że narodowe i ludowe tańce polskie w kontekście braku niepodległości były entuzjastycznie odbierane przez publiczność jako forma wyrażania narodowych i patriotycznych treści. Według Rüdiger Rittersa wystawiona na warszawskiej scenie operowej w 1858 roku czteroaktowa wersja *Halki*, za sprawą spontanicznej, pozytywnej recepcji przez jej publiczność i podtrzymywanej na kartach tytułów prasowych interpretacji dzieła, uwypuklającej jego ludowe, swojskie i narodowe treści, została zmitologizowana na symbol polskości jeszcze przez współczesnych kompozytorowi odbiorców (Ritter, 2005: 43–55). Tezę o pozytywnej i ukierunkowanej na wydobywanie z opery narodowych treści recepcji czteroaktowej wersji *Halki* potwierdzają zawarte w listach wypowiedzi kompozytora. Jako przykład może posłużyć fragment wiadomości z 5 stycznia 1858 roku przesłanej przez Stanisława Moniuszkę jego żonie:

Drugie przedstawienie *Halki* (3 stycznia 1858) było bardzo świetne i lepiej poszło od pierwszego. Nie można, nie widząc, mieć pojęcia, jaki efekt robi ta opera. Dobrski przeszedł w roli Jontka wszystkie swoje dawne powodzenia. Rivoli do łez porusza. Ballet cudowny. Dziś dają trzeci raz i natłok w kasie tak ogromny, jak nie był ani na pierwszym, ani na drugim przedstawieniu. [...] Jutro czwarty raz (MONIUSZKO, List numer 269, [w]: RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 292–293).

O kolejnych wystawieniach *Halki* znajdujemy liczne wzmianki w korespondencji z lat 1858–1862. Tylko jeden na osiem listów z 1859 roku dotyczących czteroaktowej opery *Halka*, łączy to dzieło z polskością. Treść tego dokumentu wskazuje na pełnienie przez Stanisława Moniuszkę roli narodowego twórcy w muzyce. Pozostałe wypowiedzi mają charakter sprawozdawczy, rzeczowy. Cechą charakterystyczną zachowanej korespondencji z 1859 roku są poruszane w niej sprawy finansowe, wydawnicze i wykonawcze.

Tylko trzy wypowiedzi pisemne kompozytora z 1860 roku ukazują łączenie jego pierwszej opery z relacją etniczną. *Halka* kojarzona jest wyłącznie z polskością bądź z polskością wraz z rosyjskością, w zależności od tego, czy Moniuszko zabiegał o dalsze wystawienia jego opery na scenie warszawskiej czy o jej premierę w Petersburgu. Ciekawy jest również dokument, w którym kompozytor odpowiada na prośbę Koła Polskiego w Poznaniu o zorganizowanie koncertu, na którym będą wykonane funkcjonujące jako symbol polskości fragmenty opery *Halka*. W korespondencji z lat 1861–1864 rzadko występuje kontekst słowny łączący tę operę z relacją etniczną. Przykładowo w 1862 roku Moniuszko sześciokrotnie wysyłał korespondencję dotyczącą czteroaktowej wersji *Halki*, ale tylko jednorazowo towarzyszyło temu ukazanie siebie samego i opery *Halka* w relacji do polskości. W roku 1862 teatr warszawski przeżywał kryzys w związku z wydarzeniami politycznymi doby przedpowstaniowej. Po manifestacjach lutowych, które pociągnęły za sobą ofiary śmiertelne, ogłoszono, oczywiście tajnie, żałobę narodową, obejmującą zakaz uczęszczania do teatrów. Odniesienie się do tej sytuacji znajdujemy w jednym z listów Stanisława Moniuszki:

Od czternastu miesięcy graliśmy *Halke* dwa razy. Publiczności było więcej niż teraz zwykle, ale to niewiele powiedzieć, jak to mówią!! Brzydko z Melpomeną! Zaczynam być w złym humorze, w miarę jak mój niedostatek, niczym nie dający się zapełnić, przeciąga się bez widoku końca. Bardzo winszuję, jeżeli to kogo cieszy! Byłbym radość dzielił, gdybym mógł wiedzieć, dla czego i za co artyści na głodową śmierć skazani? (MONIUSZKO, List numer 483, [w]: RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 435).

Wypowiedź ta obrazuje istotną dla niniejszej pracy kwestię. Po pierwsze, za sprawą spontanicznej recepcji czteroaktowej wersji *Halki* przez warszawską publiczność oraz późniejszego procesu podtrzymywania tej recepcji przez środowisko krytyki muzycznej funkcjonowała ona w polskim dyskursie narodowym jako symbol polskości. Obejrzenie i wysłuchanie tej opery przez polską widownię było swego rodzaju zamanifestowaniem postawy patriotycznej, umiłowaniem polskości. Sądzę, że w ten sposób należy interpretować fragment listu informujący o tym, iż mimo rzadkiego wystawiania *Halki* na jej spektakle przyszło więcej widzów, niż ma to miejsce zazwyczaj. Po drugie, w wypowiedzi tej kompozytor zwraca uwagę, że tajne ogłaszanie żałoby narodowej, która zabrania uczęszczania do teatrów, uderza przede wszystkim w rodaków-artystów, których miejsce pracy skazuje się na kryzys. Jest to przykład rzeczowego, niemitologizującego odniesienia się przez autora do polskości rozumianej jako obowiązek społecznego zamanifestowania żałoby narodowej.

Tylko jeden list z 1864 roku dotyczący czteroaktowej *Halki*, której libretto przetłumaczono na język rosyjski, odnosi się w nieantagonistyczny sposób do rosyjskości. Wypowiedź ta dotyczy planów wystawienia tej opery w jednym z petersburskich teatrów.

W liście do Edwarda Ilcewicza z 3 lutego 1865 roku kompozytor wspomina o 95. przedstawieniu *Halki* w warszawskim teatrze operowym, na które tłumnie przybyła publiczność. Wzmianka ta ukazuje Stanisława Moniuszkę w relacji do polskości, podobnie jak jego pierwszą operę. Analiza tego dokumentu wskazuje na pełnienie przez kompozytora roli społecznej narodowego twórcy w muzyce. Ponadto jeden z dziewięciu listów wysłanych przez

kompozytora ze Lwowa, gdzie organizowano wówczas koncert moniuszkowski, to skierowana do żony prośba o przesłanie partytury orkiestrowej *Poloneza z Halki*, który ma być wykonany na pierwszym z koncertów zaznajamiających lwowską publiczność z utworami Moniuszkowskimi. Należy zwrócić uwagę, że był to fragment opery, który funkcjonował wówczas jako symbol polskości. Pomysł, aby wykonać taki utwór w polskim mieście Lwowie, które było zamieszkwane przez wiele nacji narodowych, w tym przez ludność ukraińską, sytuuje zarówno kompozytora, jak i jego pierwszą operę w relacji do polskości i ukraińskości. Sam kompozytor jawi się przez pryzmat tego listu w roli narodowego twórcy w muzyce. Ponadto ważnym wydarzeniem 1865 roku było odliczanie kolejnych wystawień tej opery, aby jej setną prezentację móc świętować jako benefis kompozytora 7 października tegoż roku (MONIUSZKO, List numer 591, [w]: RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 491–492).

Z 1866 roku wyselekcjonowałam osiem listów, w których poruszono kwestię czteroaktowej wersji *Halki*, dwukrotnie łącząc ją z polskością, a jednokrotnie – z czeskością. Towarzyszyło temu ukazanie kompozytora w roli narodowego twórcy w muzyce (dwukrotne) i łączenie go z polskością (także dwukrotne), czeskością i słowiańskością (jednokrotne).

W korespondencji z 1867 roku 11 razy poruszono zagadnienie twórczości operowej kompozytora, koncentrując się na czteroaktowej wersji *Halki*. Dziesięciokrotnie opera ta była łączona z polskością, w tym pięciokrotnie również z ukraińskością, a dwukrotnie – także z czeskością. W styczniowym liście z 1867 roku skierowanym do Bedřicha Smetany – czeskiego narodowego twórcy w muzyce – Stanisław Moniuszko pisze o swoim pobycie w Krakowie, przygotowaniach do swoich koncertów benefisowych i wyraża chęć przyjazdu do Pragi w celu usłyszenia prawdziwie narodowej opery czeskiej. Kompozytor skierował również prośbę o repertuar Opery Praskiej i dopytał o możliwość wystawienia w niej czteroaktowej wersji *Halki*. Moniuszko odnosi w tej wypowiedzi zarówno samego siebie, jak i swoją pierwszą operę do polskości i czeskości. Łączenie *Halki* tylko

z polskością było charakterystyczne dla korespondencji, w której zdaje on sprawę z przebiegu swojego krakowskiego benefisu.

W liście z 14 stycznia 1867 roku zaadresowanym do Karola Mikulego swoją pierwszą operę, której fragmenty takie jak *Mazur* i aria *Szumią jodły na gór szczycie* planowano wykonać na koncercie moniuszkowskim we Lwowie, kompozytor odnosi do polskości i ukraińskości (MONIUSZKO, List numer 631, [w]: RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 515–516). Entuzjazm, który przepełniał kompozytora podczas jego pobytu w Krakowie i wyprawy do Pragi, zauważalny jest również w liście zaadresowanym do Heleny Zawiszanki, wówczas śpiewaczki Opery Wrocławskiej. Moniuszko, pełen optymizmu, informuje odbiorczynię listu, że omówił z dyrekcją czeskiego teatru kwestię wystawienia wszystkich jego oper i kantaty *Widma* oraz prosi Zawiszankę o podjęcie działań w sprawie wystawienia *Halki* we Wrocławiu. W wypowiedzi tej kompozytor sytuuje się w relacji do polskości i czeskości (MONIUSZKO, List numer 633, [w]: RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 517–518). Również krótka wiadomość, napisana w formie telegrafu, skierowana do przyjaciela – Edwarda Ilcewicza – wskazuje na entuzjazm i optymizm Moniuszki, któremu doniesiono, że wystawienie *Halki* we Lwowie, mające miejsce 17 marca 1867 roku, było sukcesem:

Ze Lwowa o *Halce* wiadomości świetne, oby nieprzesadzone impetem telegrafu (MONIUSZKO, List numer 638, [w]: RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 520).

Zwięzłość przytoczonej wiadomości nie pozwala wprost wysunąć wniosku o pełnieniu przez Stanisława Moniuszkę roli społecznej narodowego twórcy w muzyce za sprawą mającej miejsce we Lwowie recepcji jego opery *Halka* w czteroaktowej formie. Jednakże interpretując taką informację, należy pamiętać, że rozszerzona wersja pierwszej Moniuszkowskiej opery za sprawą osłabienia ostrości krytyki powodującej dramaty ludzkie nierówności społecznej oraz uwypuklenia jej narodowego, czyli polskiego charakteru funkcjonowała wśród warszawskiej publiczności jako

symbol polskości. Można zatem przypuszczać, że wykonanie jej we Lwowie również aktywowało wśród jej odbiorców relacje etniczne. Kwestia lwowskiego wystawienia *Halki* przez Karola Mikulego oraz późniejszego zaprezentowania tej opery przez jego zespół w Lublinie i Brodach została poruszona w jeszcze jednym liście z 1867 roku, w którym kompozytor dopytywał się o należne mu wynagrodzenie z tego tytułu (MONIUSZKO, List numer 652, [w]: RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 525–526). Z kolei w liście do Henryka Wieniewicza z 24 kwietnia 1867 roku kompozytor dopytuje się o losy przedsięwzięcia mającego na celu wystawienie jego opery *Halka* w Pradze. Kontekst słowny tej wypowiedzi zawiera odniesienia do polskości i czeskości. Ta sama sytuacja miała miejsce 20 lipca 1867 roku, kiedy to Stanisław Moniuszko zwrócił się z prośbą do Bedřicha Smetany o przesłanie informacji dotyczących przygotowania wystawienia *Halki* w Operze Praskiej (MONIUSZKO, List numer 647, [w]: RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 523–524). Natomiast w liście z 5 marca 1868 roku skierowanym do Wieniewicza Moniuszko wyraził radość z powodu wystawienia w Pradze pod batutą czeskiego narodowego twórcy w muzyce Bedřicha Smetany czteroaktowej wersji *Halki*. W korespondencji z 1868 roku trzykrotnie poruszana była kwestia czteroaktowej wersji tego utworu. Za każdym razem opera ta została odniesiona zarówno do polskości, jak i do czeskości.

Gdy 4 marca 1869 roku doszło do wystawienia *Halki* na moskiewskiej scenie operowej, kompozytor w optymistycznej korespondencji komentującej to wydarzenie odnosił siebie i *Halkę* do polskości i rosyjskości (analizowany materiał pozwolił na siedmiokrotne zastosowanie obydwu kodów). W wypowiedziach tych brakuje sformułowań wskazujących na antagonizm etniczny, narodowościowy. Ponadto w jednej z wypowiedzi Moniuszko określił siebie Litwinem. Należy w tym przypadku przypomnieć, że w tożsamości etnicznej kompozytora litewskość nie wykluczała się z polskością, tylko harmonijnie z nią współistniała. Naród, do którego się odnosił, był przymiotem polskiej formacji państwowej, która istniała do momentu zaborów, a więc Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Korespondencja z 1869 roku

wskazuje, że Moniuszko zintensyfikował wtedy starania o wystawienie *Halki* w Petersburgu.

Za każdym razem, gdy korespondencja z 1870 roku dotyczyła czteroaktowej wersji *Halki*, operę tę i samego siebie kompozytor sytuował w relacji do polskości i rosyjskości. W styczniu 1870 roku wyjechał on do Petersburga, wezwany przez Fiodora Komisarżewskiego telegramem z 16/18 stycznia 1870 roku na ostatnie próby przed wystawieniem *Halki* na tamtejszej scenie. Premiera tej opery odbyła się 4/16 lutego 1870 roku, o czym dzień później Moniuszko poinformował żonę za pomocą telegrafu w następujący sposób (oryginalna wiadomość została napisana w języku rosyjskim):

Potężne powodzenie, osiemnaście razy wywołany, wszyscy wykonawcy znakomici. Wielki książę zaszczycił obecnością. Powtórzenie w niedzielę. Moniuszko (MONIUSZKO, List numer 703, [w]: RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 556).

Obszerniejszą relację znajdujemy w kolejnym liście do żony:

[...] wczorajsze [przedstawienie – M.D.-L.] było tak świetne, jak nigdy jeszcze w ruskiej operze nie było. Zadowolenie jest ogólne. W. Książę Konstanty przed rozpoczęciem rozmawiał ze mną na scenie tak, jak z dawnym doskonałym znajomym. Powiedział mi, że cieszy się z posłyszenia całej opery, bo przypomina sobie, że w Warszawie jeden akt tylko słyszał. Odpowiedziałem na to, że ten akt był przedstawiony w najniekorzystniejszych warunkach, bo w sali było okrutnie gorąco (w Pomarańczarni), a W. Książę przyjechał trzy kwadranse później nad godzinę naznaczoną, instrumenta były więc okropnie rozstrojone. Życząc mi powodzenia i zaprosiwszy mnie na dzisiejszą pierwszą, o której będzie tam wykonywany Stabat Mater Lwowa, wyszedł do łoża, w której został już do końca opery. Ta rozpoczęła się dość chłodno. Po oklaskach sutych za uwerturę do wejścia Płatonowej w sali było cichutko (Płatonowa śpiewała partię *Halki*). Ale od piosnki „Jak mój wianuszek” rozpoczęła się uciecha. W duecie (chodzi o duet *Halki* i Jontka), po andante i w końcu, ogromne gwałty, po Mazurze jeszcze większy. Zaczęła się dopiero cią-

ganina wskutek wywoływania, które się tak odbyło – po 1 akcie cztery razy, po 2 – pięć, po 3 – dwa, po skończeniu – siedem. Byłoby Bóg wie jak długo ciągnęło się, gdybyśmy się nie domyślili i gdybym ja sam jeden tylko nie wyszedł. Bisowano *Mazurra*, *Tańce góralskie* i *Szumią jodły* (MONIUSZKO, List numer 704, [w:] RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 557–558).

Paradoksalnie *Halka*, opera o silnej wymowie społecznej z wątkami narodowymi – polskimi, okazała się sukcesem również na deskach teatru petersburskiego, wystawiona w obecności rodziny carskiej. Co powodowało, że to samo dzieło wystawione w Warszawie – stolicy podbitego państwa i w Petersburgu – stolicy zaborczego państwa odnosiło sukces? Prawdopodobnie wystawienie *Halki* w Petersburgu zaktualizowało w odbiorcach artystyczny i społeczny wymiar tej opery, podczas gdy wystawienia w polskich miastach aktualizowały ponadto narodowe treści.

W kolejnym liście do żony wysłanym z Petersburga z datą 6–7/18–19 lutego 1870 roku Moniuszko opisuje swój pobyt w Pałacu Marmurowym, gdzie na zaproszenie Wielkiego Księcia Konstantego wysłuchał koncertu. W czasie przerwy podeszła do niego Cesarzowa i winszowała sukcesu jego opery. Kompozytor z poruszeniem opisuje całe wydarzenie. Pod koniec listu zawarta jest wzmianka:

Od jutra rozpoczynam kroki względem *Widm* albo *Sonetów* – co da się zrobić, to w przyszłym liście doniosę (MONIUSZKO, List numer 705, [w:] RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 558–559).

Sukces pierwszej opery Moniuszkowskiej na deskach petersburskiego teatru i towarzyszące temu nieantagonistyczne odnoszenie tego dzieła i jego twórcy do polskości i rosyjskości pobudziły w kompozytorze chęć do zapoznania rosyjskiej publiczności z innymi przykładami swojej twórczości. O zaprezentowanie tej opery na poszczególnych scenach krajowych i zagranicznych kompozytor zabiegał do końca swego życia, czyli do 1872 roku.

Dzieło sceniczne może zyskać miano narodowej opery tylko wtedy, gdy zostanie określone jako takie przez współczesnych sobie odbiorców. Chodzi tu o proces, w którym duże znaczenie ma krytyka muzyczna, pełniąca rolę tłumacza i kreatora recepcji dzieł artystycznych. Prawdą jest, że wykonanie tego samego dzieła w różnych momentach historycznych o im właściwych kontekstach społeczno-politycznych, dla grup odbiorów będących nosicielami różnych biografii artystycznych i posiadających różne kompetencje artystyczne, może wzbudzić odmienne pod względem charakterystyki procesy recepcji. W ramach dyskursu polskiej grupy narodowej, toczącego się w okresie zaborów, to język ojczysty i kulturę ludową uznano za wymagające ochrony i kultu czynniki wyrażające polskość. W związku z tym pieśni o tematyce patriotycznej, teksty polskich narodowych wieszczów, śpiew o melodyce i rytmice ludowej oraz utwory instrumentalne utrzymane w formie polskich tańców narodowych bądź ludowych, takie jak polonez, mazur, krakowiak, oberek, kujawiak, wykreowano na elementy, dzięki obecności których dzieła muzyczne mogą wyrażać polskość.

Należy zatem wprowadzić rozróżnienie pomiędzy twórczością stanowiącą dobro narodowe, czyli każdą wybitną działalnością jednostek artystycznych, a twórczością narodową, czyli taką, poprzez której odtwarzanie dochodziło/dochodzi do pobudzenia procesu budowania bądź podtrzymywania tożsamości danej grupy narodowej. W ramach naznaczonego sytuacją zaborów dziewiętnastowiecznego polskiego kontekstu społeczno-politycznego i kulturalnego recepcji *Halki* towarzyszył proces mitologizacji tej opery na narodowy symbol, mający moc integrowania Polaków.

2.4. Proces stawania się przez Stanisława Moniuszkę narodowym twórcą w muzyce

Utworom Stanisława Moniuszki takim jak: opery, kantaty czy pieśni, zwłaszcza tym składającym się na kolejne tomy *Śpiewni-*

ków domowych, towarzyszył w zanalizowanych listach kontekst słowny wskazujący na łączenie ich z określoną relacją etniczną, a w niektórych przypadkach – na proces ich mitologizacji na symbol narodowy.

Pierwsze treści odnoszące Moniuszkę nie tylko do roli społecznej kompozytora, ale również do roli narodowego twórcy w muzyce występują dopiero w dokumentach z lat 1848–1850. Bycie kompozytorem przejawiało się w wypełnianiu obowiązków charakterystycznych dla tego zawodu, które Moniuszko przyswoił i przyswajał w trakcie socjalizacji wtórnej, natomiast proces stawiania się narodowym twórcą w muzyce polegał na stopniowym odkrywaniu narodowych i patriotycznych funkcji, które jego twórczość i osoba mogą pełnić w ramach intersubiektywnej przestrzeni kulturowej wspólnoty jego narodowej przynależności, zarówno w wymiarze ojczyzny prywatnej, jak i ideologicznej. W latach tych (1848–1850) Moniuszko był już w pełni ukształtowanym kompozytorem, ale był to dopiero pierwszy etap przyswajania przez niego roli społecznej narodowego twórcy w muzyce. Ciekawym przejawem procesu powolnego kształtowania się jego świadomości jako narodowego twórcy w muzyce jest jeden z pierwszych listów stanowiących reakcję na wycofanie się przez dyrekcję Teatru Wielkiego z wystawienia dwuaktowej wersji *Halki* datowany na 24 grudnia/5 stycznia 1948 roku, w którym kompozytor po raz pierwszy połączy swoją operę z litewskością, ukraińskością i polskością jednocześnie. Niemocy warszawskiego zespołu artystycznego przeciwstawiono chęć i zapal amatorskich muzyków z Wilna, którzy zorganizowali estradową premierę tej opery. Kompozytor pisał po niej:

powiadają ludzie, że cały drugi akt ma być bardzo doskonały – a uczucie po wysłuchaniu całości [...] jakieś straszne, niespokojne i zacierające się z wolna, jak gdyby po szczęśliwym przebyciu groźnej katastrofy (MONIUSZKO, List numer 95, [w]: RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 127).

W tym liście Moniuszko akcentuje swoje przywiązanie do wileńskości, z którą identyfikuje się tak jak z ojczyzną prywat-

ną. Narodowość, do której autor odnosi swoją pierwszą operę, jest tutaj rozumiana tak jak w okresie przedzaborowym, czyli jako przymiot Rzeczypospolitej Obojga Narodów, a więc ojczyzny zrzeszającej nie tylko polską, ale również ukraińską i litewską ziemię. Jest to bardzo interesujący dokument, nacechowany emocjami wskazującymi na silne przywiązanie Moniuszki do jego pierwszej opery, dwuaktowej wersji *Halki*. W roli narodowego twórcy w muzyce występuje on również w liście pisanym w 1848 roku na Żmudzi, gdzie udał się w celu zbierania litewskich pieśni ludowych. To, co ludowe, litewskie, zostało w tym dokumencie podniesione do rangi tego, co narodowe. Z kolei korespondencja kompozytora z 1849 roku wskazuje na silne wrażenie, jakie zrobiła na nim podróż do Petersburga. Znamienne, że mające podczas niej miejsce spotkanie Moniuszki z rosyjskim kompozytorem Aleksandrem Dargomyżskim uaktywniło proces stawania się przez niego narodowym twórcą w muzyce, na co wskazuje słynny fragment listu:

wszystkie kompozycje krajowe ani cienia mojej *Halki* niegodne. Te słowa i sam słyszałem, i wiele osób mówiło mnie, że i za oczy tego zdania nie zmienia. Jest to człowiek młody – wojażował – był dłuższy czas w Paryżu, wszędzie najlepiej przyjmowany, jak świadczą o tym wiarygodne gazety zagraniczne, napisał wielką operę *Esmeralda*, która w Moskwie z entuzjazmem była przyjęta. – Taki to człowiek sprzyja mnie jak rodzonemu bratu (MONIUSZKO, List numer 104, [w]: RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 139).

Przytoczony fragment wskazuje na to, że w interakcji z rosyjskim narodowym twórcą operowym Moniuszko uwypukla swoją rolę jako twórcy *Halki*. Jego pierwsza opera urosła do rangi najważniejszego i najbardziej wartościowego dzieła krajowego, co wskazuje na świadomość kompozytora, że za jej sprawą może on pełnić rolę narodowego twórcy w muzyce. Konfrontacja z twórczością rosyjskiego kompozytora, jednego z założycieli Wielkiej Piątki, powoduje, że w Moniuszce zachodzi proces uświadamiania sobie artystycznej i narodowej wartości swojej pierwszej opery. Dzięki temu przyrównuje dwóch kompozytorów, przedsta-

wicieli dwóch narodów słowiańskich, do rodzonych braci. Jest to proces charakterystyczny dla osób pełniących rolę narodowych twórców w muzyce. Aby możliwe było pełnienie tej roli przez konkretnego kompozytora, przede wszystkim powinien on być w pełni świadomy wartości artystycznych swojej twórczości, a przekazywane przez nią bądź nadawane jej treści pozamuzyczne, w tym wypadku narodowe, odniesione do tego samego rodzaju twórczości narodowego twórcy wywodzącego się z innego kraju, powinny aktualizować jej specyficzną tożsamość. Taki proces miał miejsce w przypadku dwuaktowej wersji *Halki*. Przypomnijmy: nieudanym zabiegom wystawienia *Halki* w Warszawie w 1848 roku towarzyszyło artykułowanie przez Moniuszkę w listach poczucia przygnębienia i rozczarowania. Kompozytor łączył swoją pierwszą operę z polskością, pisał o życzliwości artystów, którzy przygotowywali poszczególne partie *Halki*, i jednocześnie dystansował się od poczynąń wyższych warstw społecznych Warszawy, które miały możliwość wstrzymać premierę opery. Z kolei w korespondencji dotyczącej estradowej premiery opery – zorganizowanej przez amatorskich muzyków wileńskich – Moniuszko wyrażał swój entuzjazm, zapał i przeświadczenie o wartości wykonanej przez siebie pracy twórczej. Towarzyszyło temu krystalizowanie się świadomości, że jego twórczość jest związana nie tylko z polskością, ale również z ukraińskością i litewskością. Znalazło to także wyraz w zainteresowaniu się przez niego pieśniami ludowymi swojej ojczyzny prywatnej. Kolejnym etapem procesu stawania się przez Stanisława Moniuszkę narodowym twórcą w muzyce jest mająca miejsce podczas pobytu w Petersburgu, w trakcie interakcji z rosyjskim narodowym twórcą, konfrontacja dwuaktowej *Halki* z twórczością rosyjskiego kompozytora Aleksandra Dargomyżskiego. Kompozytor ten, z jednej strony, pełnił wobec Moniuszki funkcję znaczącego innego, na co wskazuje nazwanie go bratem, z drugiej strony, jako narodowy twórca w muzyce rosyjskiej, pełnił on funkcję uogólnionego innego, z którym kontakt dostarcza Moniuszce sposobności zrozumienia, co to znaczy pełnić rolę narodowego twórcy w muzyce. W listach Moniuszki sprawozda-

jących przebieg z tego zagranicznego pobytu odnajdujemy fragmenty wskazujące na świadomość kompozytora, że dwuaktowa wersja *Halki* jako w pełni wartościowe dzieło artystyczne może wyrażać tożsamość jego kraju – Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Odniesienie *Halki* do rosyjskości nie wywołuje w Moniuszce antagonistycznej postawy narodowościowej, ale jest impulsem do uświadomienia sobie narodowej tożsamości tego dzieła i wynikającej z tego możliwości pełnienia przez niego roli narodowego twórcy w muzyce. Jest to ważny etap procesu społecznego stawania się przez Moniuszkę narodowym twórcą w muzyce. Jednak aby można było stwierdzić w pełni dokonany/dokonujący się proces budowania tożsamości narodowej poprzez muzykę za sprawą recepcji dzieł Moniuszki i jego postaci, należy wskazać na ich funkcjonowanie w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej jako symbolu narodowego.

Na kolejny etap stawania się przez kompozytora narodowym twórcą w muzyce miała wpływ śmierć Fryderyka Chopina i jej recepcja oraz reakcja na nią w polskojęzycznej prasie. Było to związane z toczącą się na łamach prasy dyskusją o stratach, jakie dla polskiej kultury spowodowała śmierć Chopina, i pocieszeniu, jakie można odnaleźć w twórczości Moniuszki. Jej pokłosie znajdujemy w Moniuszkowskiej korespondencji. Ostatni list z 1849 roku został wysłany z Wilna do Józefa Sikorskiego z datą 27 grudnia. Jest to obszerna relacja z rodzinnego życia kompozytora, której fragment dotyczy Chopina. Moniuszko prosi adresata o przesłanie opublikowanego w Bibliotece Warszawskiej tekstu *Wspomnienie Szopena*, używając takich przymiotników, jak *pragnę* i *łaknę*. Charakter listu wskazuje na to, że za pośrednictwem tej postaci dokonywała się jego łączność z polskością. Wątek ten jest szerzej rozwijany w dwóch listach z 1850 roku. Chopin występuje w nich jako symbol polskości, a zapał, z jakim Moniuszko opisuje swoje wrażenia po przeczytaniu tego artykułu i przepisane przez niego fragmenty tekstów z prasy wileńskiej świadczą o dokonującym się za sprawą recepcji postaci tego kompozytora procesie aktualizowania się łączności z polskością wśród zamieszkujących obszar ojczyzny prywatnej Moniuszki

współziomków. Znamienne, że treść jednej z opublikowanych na łamach prasy reakcji na artykuł o śmierci Fryderyka Chopina:

Tyle z niej łez spadło na mogiłę zmarłego, łez których byśmy wylewać nie przestali w krynicę wiecznego żalu, gdyby nas nie koił w bólach swym śpiewem Moniuszko („Pamiętnik Literacki” 1849, t. 2, z. 4: 120)

sytuowała Moniuszkę w roli narodowego twórcy w muzyce, którego artystyczna działalność ma moc ukojenia rozpaczających po śmierci Chopina rodaków. Ta opublikowana na łamach prasy wypowiedź jest kolejnym ważnym momentem w procesie stawania się przez kompozytora narodowym twórcą w muzyce i nadawania jego twórczości patriotycznych znaczeń, a przez to aktualizowania jej zdolności do kształtowania wśród jej odbiorców tożsamości narodowej. Tekst ten wskazuje, że za sprawą swojej twórczości pieśniarskiej Moniuszko zaczął funkcjonować w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej jako narodowy twórca w muzyce, a jego pieśni – jako bodziec przyczyniający się do budowania narodowej tożsamości wśród ich wykonawców i odbiorców; zyskały one zatem rangę symbolu narodowego.

Opublikowany w „Pamiętniku Literackim” list pani Zofii K. z Brzozówki wywołał reakcję w warszawskim środowisku krytyków literackich i muzycznych, czego przykładem było zamieszczenie w kronice literackiej „Gazety Warszawskiej” nr 276 literackiej polemiki z tą opinią autorstwa Karola Wittego:

ma pani Zofia zdaje się za złe autorowi artykułu o Szopenie, że zbyt gorzkie po nim łzy wylewa; sama zaś czuje się po stracie największego ze współczesnych kompozytorów pocieszoną śpiewem Moniuszki; nie odejmujemy panu Moniuszce prawa do współczucia ziomków i do sławy, której słusznie już talent jego się dobił – ale pozwoli pani Zofia K. z Brzozówki, że kiedy się mówi o Szopenie i o stracie jego dla nas jako kompozytora, nie można łatwo się pocieszyć. Podług nas, a sędzę, że opinii tej nieprędko ktoś zaprzeczy, gdybyśmy, tracąc tak olbrzymi talent jak Szopena, Meyerbeerem pocieszyć się mogli, jeszcze byśmy zupeł-

nie pocieszeni nie byli... po Meyerbeerze, które w tym stosunku do Szopena stawiamy, cóż mówić o Moniuszce (WITTE, 1850).

W znamienny sposób Stanisław Moniuszko zareagował na zaistniałą sytuację:

nigdy siebie nie stawiałem obok jakiejkolwiek bądź uprawnionej znakomitości europejskiej, cóż mówić o Szopenie, dla którego uwielbienia nie znam granic! Wykazywać wartość mojej muzyki w porównaniu z Meyerbeerem także nie miejsce tu było: bo Meyerbeer pracuje dla teatru paryskiego, a ja dla użytku domowego, pole, jak przyzna każdy, na którym trudno się rozpędzić. Żarty autora artykułu są jeszcze jednym bolesnym przeświadczeniem, jak łącno, bez najmniejszego zastanowienia nasze trudy, bez zachęty, bez nagrody, bez współczucia... i jeszcze dla łada chętki zaświecenia dowcipem, publicznie i drukowano rzucają się sponiewierane czytającym, którzy ani mnie, ani mojej muzyki nie znając, prawdziwie słów czytanych przeczytać nie mogą. Zresztą skąd autor artykułu tak śmiało wyrokuje o moich zdolnościach? Cóż zna z prac moich? Czy nie mój *Śpiewnik*, czy nie *Loterię*? – o tych dawno zapomniałem, a może, czytając partyturę *Halki*, ocenił jej wartość? – nic z tego – jest to tyrada, napisana bez żadnego, jak powiedziałem zastanowienia – bo mając wykazać niedorzeczność pani Zofii z Brzozówki, dotyka mnie najboleśniej i najosobiściej. – Miałżeby autor artykułu mierzyć zdolności rozgłosem dzieł?! Czyżby tak był głupi?! [...] (MONIUSZKO, List do Józefa Sikorskiego 11/23.12.1850, [w]: RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 160–162).

W liście tym autor ukazuje się jako narodowy twórca w muzyce, o którego wartości działalności można w prawomocny sposób orzekać tylko poprzez znajomość jego twórczości. Zarzucił on Wittemu wydawanie wyroków na temat jego twórczości bez gruntownej jej znajomości. Ponadto wykazał narodową tożsamość swojej muzyki, jej rodzimość, domowość, poprzez odniesienie jej do europejskiej wartości twórczości Chopina i Meyerbeera. Postać kompozytora nie jawi się jako chopinowski protagonista, jego kontynuator i zarazem naśladowca, ale jako

w pełni świadomy wartości artystycznej swoich dzieł kompozytor o własnej drodze artystycznej – rodzimej, domowej, krajowej. Porównując początek i zakończenie cytowanej wypowiedzi, warto zwrócić uwagę, że Moniuszko odżegnuje się od zabiegu pocieszania się jego twórczością po stracie Chopina i jednocześnie wyraźnie zaznacza, że wyśmiewanie się z niedorzeczności pani Zofii z Brzozówki dotyka go osobiście i najboleśniej. Z jednej strony odzywa się skromność kompozytora, który nie chce być przyrównywany do Chopina, z drugiej – jego świadomość dotycząca artystycznych wartości własnych dzieł i nadawanych im narodowych treści.

W korespondencji z lat 1851–1856 dominuje tematyka wskazująca na pełnienie przez Moniuszkę społecznej roli kompozytora. Ma ona charakter sprawozdawczy i jeżeli w ogóle odwołuje się do relacji etnicznej, to raczej jest to litewskość (dziesięciokrotne zastosowanie kodu) lub rosyjskość o charakterze nietożsamościowym (piętnastokrotne zastosowanie kodu) niż polskość (trzykrotne zastosowanie kodu). Następnie treści wskazujące na pełnienie roli społecznej narodowego twórcy w muzyce przez Stanisława Moniuszkę wystąpiły czterokrotnie w zachowanej korespondencji z 1857 roku. Są to bardzo ciekawe fragmenty, w których kompozytor, reagując na doniesienia prasowe o zamierzeniach wystawienia *Halki* przez warszawski zespół operowy (trzykrotne zastosowanie kodu) bądź pod wpływem opisywanej interakcji z wydawcami kolejnego tomu *Śpiewnika domowego*, aktualizuje swoją społeczną rolę narodowego twórcy w muzyce (jedenkrotne zastosowanie kodu). Wiodącymi tematami listów z tego roku są czteroaktowa wersja *Halki* i działania zogniskowane wokół wystawienia tej opery na warszawskiej scenie. Kompozytor żywo reagował na prasowe i listowne doniesienia o tym przedsięwzięciu. Korespondencja dotycząca *Halki* odróżnia się od pozostałych listów wysłanych przez Stanisława Moniuszkę w 1857 roku nie tylko swoją obszernością, ale również zastosowanymi w niej zwrotami językowymi, które wskazują na szczególne zaangażowanie kompozytora i jego osobisty stosunek do tej opery. Czteroaktowa wersja *Halki* jest dwunastokrotnie łą-

czona z polskością, czemu towarzyszy kontekst słowny opisujący działania kompozytora, który wskazuje na pełnienie przez siebie roli społecznej narodowego twórcy w muzyce.

W 1858 roku miała miejsce warszawska premiera czteroaktowej wersji *Halki*, co niewątpliwie przyczyniło się do aktywizowania procesu stawania się przez Stanisława Moniuszkę narodowym twórcą w muzyce. W siedmiu listach z tego roku znajdujemy wskazujący na to kontekst słowny. Trzykrotnie występował on w liście dotyczącym tylko czteroaktowej wersji *Halki*, trzykrotnie – czteroaktowej *Halki* i *Flisa*, jednokrotnie – czteroaktowej *Halki* i kolejnej edycji *Śpiewnika domowego*. Jednak od ilości kontekstu słownego ważniejszy jest emocjonalny charakter tych wypowiedzi, które odnosiły się do reakcji publiczności zgromadzonej w warszawskim teatrze. Również zdaniem RITTERA (2005: 123) premiera czteroaktowej *Halki* wyraźnie uruchomiła proces kreowania Stanisława Moniuszki na narodowego twórcę w polskiej muzyce, społecznika i wychowawcę. W materiałach kształtujących recepcję czteroaktowej wersji *Halki* zakładano *ad hoc*, że celem działalności Moniuszki było stworzenie dzieła, które będzie zdolne przenosić idee polskiego ruchu narodowego. Dokonana przez Rittera analiza powstawania tego mitu ukazała, że społeczno-krytyczny wątek, który został rozpoznany jako kontrowersyjny w dwuaktowej wersji *Halki* przez środowisko odpowiedzialne za ówczesną politykę repertuarową warszawskiego teatru (1848), w ostatecznej, czteroaktowej wersji opery był ledwo zauważalny (1858). Jest to szczególnie widoczne, gdy wypowiedź tę porównamy z listami z 1859 roku, których treść tylko jednokrotnie wskazywała na pełnienie przez Stanisława Moniuszkę roli narodowego twórcy w muzyce. List ten dotyczy projektu opery *Rokiczana* (wcześniejszy tytuł to *Król chłopów*) i kolejnego wystawienia *Halki* przez warszawską placówkę. Dla obydwu tych dzieł charakterystyczne są treści piętnujące antagonizm społeczny i dowartościowujące polskość, przy czym analizowana wypowiedź nie łączy z polskością samych dzieł, ale ich twórcę. Wątek wskazujący na proces mitologizacji Stanisława Moniuszki na narodowego twórcę w muzyce jest wyraźniej

obecny w korespondencji z lat 1860–1861. Dwukrotnie ma to miejsce w dłuższych listach z 1860 roku dotyczących czteroaktowej wersji *Halki*, którym towarzyszy w pierwszym przypadku łączenie tej opery i jej twórcy z polskością (dokument dotyczy starań Koła Polskiego w Poznaniu o zorganizowanie koncertu, na którym będą wykonane funkcjonujące jako symbol polskości fragmenty opery *Halka*), w drugim – łączenie jej z polskością i rosyjskością, a samego kompozytora – z polskością (skierowana do rosyjskiego kompozytora Aleksandra Dargomyżskiego prośba o weryfikację opublikowanej w „Kurierze Warszawskim” nr 227 z 30 sierpnia 1860 roku informacji o zabiegach Apolinarego Kątskiego w sprawie wystawienia w Petersburgu Moniuszkowskiej *Halki*). Ponadto kodowi *narodowy twórca w muzyce* odpowiadały: jedna dłuższa pisemna wypowiedź dotycząca *Śpiewnika domowego*, w której kompozytor podkreśla swoją polską przynależność, oraz jedna krótka sentencja obrazująca sens, jaki ma dla Stanisława Moniuszki jego działalność twórcza:

jeśli kocham prace, to ją kocham jako uczciwy środek przyczynku dla kraju... A gdy ta praca obecnie staje się pomocą w ciężkim przeżyciu, widocznie ją Bóg błogosławi (MONIUSZKO, List numer 419, [w]: RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 397).

Trzy z datowanych na 1861 rok pisemnych wypowiedzi Stanisława Moniuszki ukazują go jako narodowego twórcę w muzyce, który we właściwy dla siebie i odpowiedni dla zaistniałej sytuacji sposób reaguje na ważne dla swojego kraju wydarzenia. Dwie z tych wypowiedzi odnoszą działalność kompozytora do mających wtedy miejsce prowyzwoleniczych manifestacji narodowych organizowanych przez Polaków i krwawo tłumionych przez urzędników oraz wojsko carskie. Postanowiono uroczystie uczcić śmierć matki Chopina, Justyny z Krzyżanowskich, której pogrzeb odbył się 4 października. „Gazeta Codzienna” nr 238 z 5 października 1861 roku zapowiadała, że w oktawę zgonu lub pogrzebu ma się odbyć uroczyste nabożeństwo i że wszyscy kompozytorzy „składają się na mszę umyślnie mającą

się utworzyć w tym celu”. Do tych kompozytorów należał Stanisław Moniuszko, o czym świadczy jego list zaadresowany do Józefa Ignacego Kraszewskiego (MONIUSZKO, List numer 463, [w]: RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 422). Rosyjskie władze zaborcze zakazały zorganizowania takiego nabożeństwa z powodu jego patriotycznego charakteru.

Drugi z omawianych listów zawiera pierwszą wzmiankę o pracy nad *Strasznym dworem*. Jest to słynna pisemna wypowiedź kompozytora, w której występuje on w roli narodowego twórcy w muzyce, a praca nad operą została przyrównana do „jedynej bieżących klęsk pocieszycielki”.

Trzeci z dokumentów ukazujących Stanisława Moniuszkę w roli narodowego twórcy w muzyce to ostatni z listów datowanych na 28 grudnia 1861 roku, wysłany z Paryża. Kompozytor odbył wtedy zagraniczną podróż w celu zaznajomienia ze swą twórczością światowych odbiorców. Na planowanym paryskim koncercie moniuszkowskim miały ponadto zostać wykonane te fragmenty z oper *Halka* i *Hrabina*, które wśród warszawskiej publiczności funkcjonowały na zasadzie symbolu polskości: *Polonez* na wiolonczelę *Pan Chorąży* z opery *Hrabina*, aria (*Gdyby rannym słońkiem*), dumka Jontka i mazur z *Halki* oraz związana z litewskością *Modlitwa* z kantaty *Milda*. Jest to przykład sytuacji, gdy kontakt Moniuszki z inną niż jego własna nacją aktualizował w kompozytorze świadomość pełnienia przez niego roli narodowego twórcy w muzyce swojego kraju – Rzeczypospolitej Obojga Narodów.

Listy z lat 1862–1864 mają charakter sprawozdawczy, rzeczowy, nie eksponują relacji etnicznych łączonych z kompozytorem ani z jego twórczością. Jest to jednak okres, który miał bardzo duże znaczenie dla późniejszego procesu mitologizacji postaci kompozytora bądź jego wybranych dzieł na symbole narodowe, z którymi obcowanie odnosi jednostki do polskości bądź litewskości. Przypomnijmy, że był to czas wzmożonych manifestacji patriotycznych polskiego środowiska zamieszkującego ziemie zaboru rosyjskiego, czas powstania styczniowego i popowstaniowych represji. Epistolarne milczenie Stanisława Moniuszki na

tematy narodowe należy interpretować nie jako brak zainteresowania sprawami swojej ojczyzny ideologicznej i prywatnej, ale jako wyniki działania wzmożonych wówczas procesów cenzorskich.

Dopiero datowane na 1865 rok doniesienia epistolarne związane z wystawieniem opery *Straszny dwór* na warszawskiej scenie, sprawozdająca liczba kolejnych wystawień *Halki* i tłumny w nich udział warszawskiej publiczności, korespondencja i listy wysłane do Lwowa w sprawie zorganizowania tam koncertu Moniuszkowskich *Widm* (kantaty do II części *Dziadów* Adama Mickiewicza) dziesięciokrotnie ukazały kompozytora w trakcie pełnienia roli narodowego twórcy w muzyce, symbolicznie łącząc jego osobę z polskością. Najciekawsza jest ostatnia listowana wiadomość dotycząca *Straszego dworu*, którą stanowi obszerna relacja z mającego miejsce 5 października 1865 roku trzeciego i zarazem ostatniego za życia Moniuszki wystawienia tej opery:

Już po trzecim przedstawieniu *Straszego Dworu* (5 października 1865) i zwycięstwo stanowcze. [...] Pieśń z kurantem starego zegaru i prolog najwięcej się podobały. Orkiestra serdecznie mnie służyła. Koehler tylko na trzeci raz zachrypnął, że ledwo mówić mógł. Nowy mazur, rodzony Halkowego braciszek, ożywia czwarty akt, który w libretto bez życia wlecze się do wiadomego wszystkim od początku rozwiązania. [...] *Straszny Dwór* zawieszony przez matkę naszą cenzurę. Nikt zgadnąć nie może z jakiego powodu. Możesz sobie wyobrazić, jak mnie to niemiło (MONIUSZKO, List numer 591, [w]: RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 491–492).

Stanisław Moniuszko jawi się w tym liście jako narodowy twórca w muzyce, którego opera, napisana ku pokrzepieniu serc, podobnie jak *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza, wyraża polskość. Liryczna, pełna dramatyzmu *Pieśń z kurantem*, o której wspomina kompozytor, to fragment nacechowany polską symboliką narodową, zarówno od strony tekstowej, wyrazowej, jak i muzycznej. Bardzo wymowna i obrazująca istniejące wówczas nastroje społeczne była *Aria z kurantem* śpiewana przez Stefana, który

pod wpływem kurantowej melodii przypomina sobie dziecięce lata. Początkowo liryczna kantylena arii malująca wspomnienie rodzinnego domu stopniowo przeradza się w krzyk pełen tęsknoty za utraconą w dzieciństwie matką, a gdy melodia kuranta powraca po raz trzeci, wzmacnia się dramatyczny nastrój i słychać słowa: „O Matko moja miła. Gdyś nas osierociła”. Publiczność świetnie rozszyfrowała symbolikę narodową: Matka – ojczyzna, nas – naród polski. August Bogucki, recenzując wykonanie *Strasznego dworu* z roku 1865, napisał, że po *Arii z kurantem* „oklaski posypały się gradem” (BOGUCKI, 1865: 465). Melodia kuranta symbolizowała pieśń patriotyczną – hymn narodowy. Taką funkcję pełniły wówczas pieśni: *Boże coś Polskę*, *Bogurodzica*, *Mazurek Dąbrowskiego*, których Moniuszko nie mógł zacytować z powodu cenzury, więc nawiązał do bardzo popularnego wówczas *Poloneza a-moll: Pożegnanie Ojczyzny* Michała Kleofasa Ogińskiego (KACZYŃSKI, 1997: 107). Melodia kurantowa utrzymana w rytmie poloneza, kojarząca się ze szlacheckimi dworami i z mieszczańskimi domami, była jednym z nośników narodowej symboliki muzycznej tego dzieła. Opera kończy się tryskającym polskością mazurem, który został przez samego kompozytora określony „rodowym Halkowego braciszkiem” (MONIUSZKO, List numer 591, [w]: RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 491–492). Tańce narodowe były wielokrotnie wypróbowanym przez Moniuszkę wśród rodzimej publiczności środkiem krzepiącym ducha narodowego.

O sukcesie komunikacyjnym przesłania zawartego w operze zdecydowały następujące czynniki: komizm, sielankowość i tradycja narodowa. Komizm był czynnikiem konstytuującym pozytywny odbiór dzieła, podnoszącym na duchu w sytuacji popowstaniowych represji, i ułatwiał przekazywanie zaszyfrowanych patriotycznych treści (np. basowa aria Skołuby *Ten zegar stary gdyby świat*). Scenki sielankowe z życia polskiej szlachty oraz tańce narodowe, którymi rozbrzmiewał *Straszny dwór*, a zwłaszcza monumentalny mazur z finału wzmocniony wprowadzeniem chóru, doprowadzały do identyfikacji narodowej tak ważnej w czasie zaborów, gdy tożsamość polska była zagrożona. Nie-

zwykle silne oddziaływanie opery powodowało żywiołową manifestację patriotyzmu publiczności, dlatego cenzura zawiesiła ją po trzecim przedstawieniu. Za życia Moniuszki *Straszny dwór* nie wrócił już na afisz.

Na pełnienie przez Stanisława Moniuszkę roli społecznej narodowego twórcy w muzyce wskazuje również korespondencja sprawozdająca liczbę kolejnych przedstawień czteroaktowej *Halki*, na które tłumnie przybywała warszawska publiczność. Ważnym wydarzeniem 1865 roku było odliczanie kolejnych wystawień tej opery, aby jej setną prezentację móc świętować jako benefis kompozytora, co miało miejsce 7 października tegoż roku.

W listach z 1866 roku kompozytor trzykrotnie użył nazwy narodowego twórcy w muzyce, przy czym ośmiokrotnie poruszył kwestię czteroaktowej wersji *Halki*, dwukrotnie łącząc ją z polskością, jednokrotnie z czeskością i raz ze słowiańskością. Jedną z tych pisemnych wypowiedzi była reakcją Moniuszki na zamieszczoną w „Kurierze Codziennym” nr 775 z 4 sierpnia 1866 roku dyskusję prasową o dokonanych przez kompozytora przekształceniach opery *Halka*, spowodowanych zmianami personalnymi w środowisku śpiewaczym teatru warszawskiego. Sprawozdawca „Kuriera Codziennego” napisał:

Dzieło to już przeszło 100 razy słyszeliśmy na naszej scenie, tym razem wszakże cały główny skład osób został zmieniony i partytura przerobiona w sposób, jaki tylko samemu autorowi dozwolony być może. Przyzwyczajeni przez tyle lat do jednej koloratury śpiewów, nie umiemy zdać sobie sprawy z odebranego wrażenia, podobnie jak nie pojmujemy przyczyny tak zupełnej zmiany, przedstawiającej nam *Halkę* w innym wcale świetle („Kurier Codzienny” 1866, nr 174, cyt. za: RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 503–504).

Wspomniana dyskusja prasowa jest istotna, ponieważ potwierdza funkcjonowanie czteroaktowej opery *Halka* jako symbolu polskości. Zarówno dzieła, jak i postać narodowego twórcy w muzyce nie są wyłącznie własnością ich kompozytora, ale za sprawą kreowanej/podtrzymywanej przez krytykę muzyczną ich

receptji stają się częścią intersubiektywnej przestrzeni kulturowej jako wartości kulturowe. Dzieła muzyczne funkcjonujące jako symbole narodowe nie są otwarte na zmiany. Dla członków społeczności, w której funkcjonują, powinny być często powtarzanym, w miarę możliwości w ten sam sposób, komunikatem, aby za sprawą obcowania z nimi było możliwe odniesienie się do rzeczywistości pozamuzycznej, do polskości i umiłowania swojego narodu. Sądzę, że Stanisław Moniuszko, odpowiadając redaktorowi „Kuriera Codziennego”, miał świadomość zachodzenia opisanego procesu. Nie odebrał prasowej dyskusji jako ataku skierowanego osobiście w jego stronę, ale jako oskarżenie go przed publicznością *Halki*, które wymaga niezwłocznego sprostowania.

Korespondencja kompozytora z 1866 roku dotyczyła też jego starań o wystawienie kantaty *Widma*. Szczególnie interesująca jest pisemna wypowiedź zaadresowana do Heleny Zawiszkanki, przedstawiająca Stanisława Moniuszkę w roli narodowego twórcy w muzyce:

Dziwi mnie to, że *Dziady* nie są jeszcze tłumaczone na język czeski, ale zarazem i cieszy, że moja muzyka może dać powód poznania tego arcydzieła naszego wieszczu. – Ustęp przeze mnie do muzyki wybrany jest tak nazwana część druga poematu. Zaczyna się od słów: ciemno wszędzie!... Jeżeliby Pani raczyła być pośrednikiem bardzo ważnej epoki muzyki słowiańskiej, proszę dopytać się o tłumacza, który by godnie i miarowo chciał podjąć tę pracę (MONIUSZKO, List numer 604, [w]: RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 499–500).

Moniuszko wyraził dumę, że jego twórczość może przyczynić się do rozpowszechnienia wśród Czechów arcydzieła polskiego wieszczu Adama Mickiewicza, a całe przedsięwzięcie nazwał „ważną epoką muzyki słowiańskiej”.

Z korespondencji datowanej na rok 1867 trzy dokumenty: list do Florentyna Gozdeckiego (RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 513), list do Bedřicha Smetany (RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 514–515) oraz list do Karola Mikulego (RUDZIŃSKI, STOKOWSKA,

1969: 515–516) ukazują Stanisława Moniuszkę jako narodowego twórcę w muzyce.

Tylko jedna z pisemnych relacji kompozytora z 1868 roku ukazuje go jako narodowego twórcę w muzyce. Ma to miejsce w skierowanym do Henryka Wieniawicza obszernym tekście wyrażającym radość kompozytora z powodu wystawienia *Halki* pod batutą Bedřicha Smetany w Pradze:

Drogi Panie Henryku!

Zanim przystąpię do zdania sprawy z wrażeń, jakie z łaski Pana Henryka wiadomości z Pragi na mnie zrobiły, pozwól podziękować Wam najczulej z całego serca za tę drogą troskliwość o mnie i moją Halkę. Ale co tu począć, gdyż żadne słowo, którego się chwytam na wynurzenie mojej wdzięczności, zimne, blade, dalekie od tego, które by właściwym być mogło. Oto lepiej wierzcie, proszę, że pierwszy raz w życiu podobnie radosnego uczucia doznaję, a proszę, żebyście na siebie przyjęli pośrednictwo w złożeniu najczulszego podziękowania przede wszystkim kapelmistrzowi Smetanie i wszystkim artystom biorącym udział w wykonaniu mojej opery i członkom dyrekcji, bo czuję dobrze, że ile talenta jednych i dobra wola drugich do powodzenia *Halki* się przyczyniło. Do Pana Smetany po wiadomościach o drugim *Halki* przedstawieniu, napiszę oddzielnie jak należy (MONIUSZKO, List numer 655, [w]: RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 528–529).

Początkowy fragment listu ukazuje silną więź emocjonalną, jaka łączyła kompozytora z jego pierwszą operą. Pozwala to podtrzymać tezę o szczególnym znaczeniu, jakie *Halka* miała dla Stanisława Moniuszki. Warto zwrócić uwagę, że wykazana „troskliwość o *Halkę*” została przez kompozytora utożsamiona z troskliwością o siebie samego. Warto w tym miejscu przypomnieć, że już za życia Moniuszko funkcjonował w intersubiektywnej przestrzeni społecznej jako narodowy twórca w muzyce za sprawą krytyki muzycznej kreującej recepcję jego dzieła – w tym przypadku *Halki* – jako symbolu polskości, na co reakcję odnajdujemy w niektórych listach bądź w sytuacjach pośredniej lub bezpośredniej interakcji kompozytora z narodowymi twórcami

o innej przynależności państwowej. Przykładem tej drugiej sytuacji jest właśnie opisane w liście wystawienie *Halki* w Pradze pod batutą Bedřicha Smetany – czeskiego kompozytora narodowego.

Korespondencja z 1869 roku skoncentrowana jest na wystawieniu czteroaktowej wersji *Halki* w jednym z moskiewskich teatrów, które miało miejsce w tym samym roku, i staraniach kompozytora o wystawienie tej opery w Petersburgu, dlatego w listach występują odniesienia opery i jej twórcy zarówno do polskości, jak i do rosyjskości, ale brak jest treści wskazującej na pełnienie przez niego roli narodowego twórcy w muzyce. Kontekst słowny wskazujący na przytoczone tu relacje etniczne ma charakter sprawozdawczy i nie świadczy o zachodzeniu zjawiska mitologizacji kompozytora bądź jego pierwszej opery na narodowy symbol w celu pobudzenia procesu budowania/podtrzymywania tożsamości narodowej. Jest to logiczną konsekwencją celu, jaki Stanisław Moniuszko zamierzał osiągnąć wystawieniem tej opery w znajdujących się na terenie Cesarstwa Rosyjskiego centrach kulturalnych, a którym było polepszenie finansowej sytuacji jego rodziny.

Podróż do Petersburga i wystawienie czteroaktowej wersji *Halki* na deskach jednego z tamtejszych teatrów miały miejsce w 1870 roku. Ciekawe są dwie zachowane wypowiedzi kompozytora, w których występuje on w roli narodowego twórcy w muzyce, mimo że sama prezentacja *Halki* i obecność Moniuszki w Petersburgu nie miała na celu aktywizacji w rosyjskich odbiorcach propolskich uczuć, tylko polepszenie materialnego bytu rodziny kompozytora. Pierwszy list został wysłany z Petersburga do Andrzeja Krajewskiego, redaktora petersburskiej gazety „Głos”. Była to napisana w formie protestu reakcja kompozytora na napastliwą recenzję zamieszczoną w 39. numerze pisma z dnia 8/20 lutego 1870 roku. *Halce* zarzucono zaściankowość, brak oryginalności i przedstawianie cudzych myśli muzycznych. Domagając się sprostowania, Moniuszko użył następującego sformułowania:

Wszak w podobnym mojemu pracowali i pracują wszyscy słowiańscy kompozytorzy, każdy u siebie, i żaden stanowczo swego

dotąd nie opuścił (MONIUSZKO, List numer 707, [w]: RUDZIŃSKI, STOKOWSKA, 1969: 561).

Fragment ten wskazuje, że kompozytor broni swojskości, polskości myśli muzycznych zawartych w operze i odwołuje się do słowiańskości jako do nadrzędnej wartości, w której chronią się kompozytorzy, podobnie jak on dowartościowujący poprzez wykonywaną czynność artystyczną to, co ich własne, swojskie, narodowe. List ten wskazuje również, że podczas związanego z wystawieniami *Halki* pobytu w Petersburgu Moniuszko przeżywał chwile, w których uświadamiał sobie, że dla odbiorców należących do jego grupy narodowej pełni on rolę narodowego twórcy w muzyce. Pośrednio wskazują na to również liczne wzmianki o niełaskawości prasy petersburskiej dla *Halki*.

Drugi list, którego kontekst słowny wskazuje na pełnienie przez kompozytora roli narodowego twórcy w muzyce, został wysłany z Warszawy 18 maja 1870 roku do Napoleona Ordy. Adresat był autorem książki *Gramatyka Muzyki*, którą w dowód czci dla jego działalności poświęcił Stanisławowi Moniuszce, określając go słowami: „Znanemu Ziomkowi i kompozytorowi naszemu, Stanisławowi Moniuszce, w dowód czci i jego zasługom muzycznym pracę swoją poświęca Napoleon Orda”. W odpowiedzi Moniuszko ślicznie dziękował i nazwał autora swoim rodakiem. Jest to przykład sytuacji, gdy pośrednia interakcja z rodakiem zaktualizowała świadomość kompozytora dotyczącą pełnienia przez niego roli społecznej narodowego twórcy w muzyce.

Ostatnim dokumentem ukazującym Stanisława Moniuszkę w roli społecznej narodowego twórcy w muzyce za sprawą swojskości i polskości jego twórczości jest list z 17 kwietnia 1872 roku skierowany do Teofila Lenartowicza. Kompozytor zastanawia się w nim nad możliwością zaprezentowania swojej twórczości florenckiej publiczności. Bierze pod uwagę opery *Halka* i *Paria*, przy czym pierwsza z nich wydaje się zbyt polska, swojska, przez co może nie zostać zrozumiana przez zagranicznego odbiorcę. Zatem wybiera operę *Paria*, która nie wyraża polskich

treści i nie funkcjonuje w polskiej grupie narodowej jako symbol polskości.

Dokonana przeze mnie analiza listów kompozytora wykazała, że już pierwszym wzmiankom o *Halce* towarzyszył powolny proces uświadamiania sobie przez Stanisława Moniuszkę jej narodowego charakteru i możliwości pełnienia przez niego roli narodowego twórcy w muzyce za sprawą recepcji *Halki*, przy czym owa narodowość nie była tożsama wyłącznie z polskością, ale z ideą Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Dlatego nie należy deprecjonować wileńskich premier dwuaktowej wersji *Hal-ki* i stawiać tezy, że dopiero warszawska premiera rozszerzonej, czteroaktowej wersji opery rozpoczęła proces jej mitologizacji na stworzony przez narodowego twórcę w muzyce symbol polskości. Biorąc pod uwagę zawarte w listach wypowiedzi kompozytora, można postawić tezę, że mitologizacja *Halki* na symbol narodowy to proces, który rozpoczął się w momencie powstania tej opery i rozpoczęcia przez Stanisława Moniuszkę zabiegów o jej wystawienie. Niedoszłą warszawską premierę z 1848 roku, obie premiery wileńskie z 1848 i 1854 roku oraz zakończoną sukcesem premierę warszawską z 1858 roku należy traktować jako kolejne etapy procesu mitologizacji *Halki* na symbol narodowy, przy czym podkreślam, że ową narodowość należy odnieść do idei Rzeczypospolitej Obojga Narodów, a nie wyłącznie do polskości. Warto również zwrócić uwagę na fakt, że możliwe było przypisanie listom Stanisława Moniuszki sprzed 1858 roku kategorii *narodowy twórca w muzyce*, z których część dotyczyła dwuaktowej wersji *Halki*, a część – jego twórczości pieśniarskiej. Zatem w korespondencji kompozytora kontekst słowny ukazujący go w roli społecznej narodowego twórcy w muzyce nie pojawia się po raz pierwszy jako reakcja na warszawską premierę czteroaktowej wersji *Halki*, ale jest po tej premierze rozwijany.

Nie zaprzecza to faktom stopniowego, wieloletniego uświadamiania sobie przez Stanisława Moniuszkę możliwości pełnienia roli narodowego twórcy w muzyce (co wykazała analiza innych fragmentów korespondencji kompozytora) i nadawania symbolicznych narodowych treści (polskich, litewskich, ukraińskich)

Halce po wykonaniu jej w innych kontekstach sytuacyjnych i wobec publiczności o innych biografiach artystycznych. Realne, długotrwałe funkcjonowanie poszczególnych postaci jako narodowych twórców oraz ich twórczości jako symboli narodowych w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej właściwej konkretnej grupie społecznej jest możliwe tylko wtedy, gdy ich dzieła cechuje przede wszystkim wysoki poziom artystyczny. Kontekst sytuacyjny wykonywania i recepcji dzieła muzycznego może przyczyniać się do uwypuklania jego artystycznych walorów bądź nadawania mu społecznych lub patriotycznych treści. Dlatego odbiór Moniuszkowskiej *Halki* jako dzieła odznaczającego się wysokim kunsztem artystycznym, co miało miejsce w Petersburgu, jest równie uprawniony jak odbiór innego wykonania tego samego dzieła jako symbolu polskości, co przykładowo nastąpiło po warszawskiej premierze *Halki* w 1858 roku.

Przeprowadzona analiza korespondencji Stanisława Moniuszki i materiałów prasowych, które w swoich listach komentował, ujawniła, że w procesie stawania się przez niego narodowym twórcą w muzyce ważną rolę odegrały zarówno jego pisemne autodefinicje, artykułowane reakcje na interakcje z kompozytorami – narodowymi twórcami innych nacji europejskich/słowiańskich, jak i reakcje na kreujące odbiór jego twórczości doniesienia prasowe, w których wyrażał swoją patriotyczną postawę. Stanisław Moniuszko mimo złożonych relacji etnicznych został uznany za narodowego twórcę w muzyce polskiej, a jego utwory muzyczne, przede wszystkim opery *Halka* i *Straszny dwór*, zyskały rangę symboli polskości. Ważną rolę w procesie stawania się przez Moniuszkę narodowym twórcą w muzyce swojego narodu odegrała również recepcja jego twórczości pieśniarskiej wydawanej w *Śpiewnikach domowych*.

Postać kompozytora i zmitologizowane społeczno-patriotyczne definicje jego wybranych dzieł funkcjonowały w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej pozaborowej Rzeczypospolitej Obojga Narodów jako wartości kulturowe, wyznaczające specyfikę kanonu polskiej kultury narodowej, bądź jako wytwory kulturowe, odsyłające obcujące z nimi jednostki do wartości charaktery-

stycznych dla polskiej tożsamości narodowej. Wypracowany wtedy sposób interpretowania działalności Stanisława Moniuszki i funkcji społecznych pełnionych w okresie zaborów przez jego wybrane dzieła jest częścią tradycji dziedziczonej i modyfikowanej przez kolejne pokolenia Polaków zgodnie z obowiązującymi w danym okresie historycznym kanonami recepcji dzieł muzycznych. Przykładem takiego procesu jest recepcja postaci i twórczości tego kompozytora przez propolskich mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska w XX wieku.

Stanisław Moniuszko w ramach działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w pierwszej połowie XX wieku

Ukazanie sposobów, w jakie wytwory kulturowe, postać Stanisława Moniuszki i wybrane jego dzieła funkcjonowały w ramach działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, należy poprzedzić krótką informacją o genezie śląskiego amatorskiego ruchu muzycznego. W mojej ocenie zarysowująca się od samego początku specyfika tego oddolnego ruchu muzycznego miała wpływ na to, że to właśnie postać Stanisława Moniuszki, a nie innego kompozytora, stała się w późniejszych latach bardzo istotną wartością kulturową dla zrzeszonych w kołach śpiewaczych i muzycznych Ślązaków.

3.1. Geneza Związku Śląskich Kół Śpiewaczych i jego związek z postacią Stanisława Moniuszki

Wskazanie momentu genezy oddolnego śląskiego amatorskiego ruchu chóralnego jest problematyczne. W publikacjach sygnowanych przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych/Śląski Związek Chórów i Orkiestr zwykło się powoływać na doniesienia prasowe o występach polskiego chóru górnośląskiego, które miały miejsce w 1849 roku, gdy w Piekarach Śląskich goszczono ks. kardynała Melchiora von Diepenbrocka (Fojcik, 1961: 13; HANKE, 2003: 11; Wójcik, 2010: 40). W pozycjach tych informuje się o powszechnym wśród ludności rodzimej zamiłowaniu do zbiorowego śpiewania pieśni kościelnych i świeckich, które

było praktykowane bez utrudnień ze strony austrowęgierskich władz państwowych na obszarze Śląska Cieszyńskiego, a na włączonych do Prus terenach Górnego Śląska napiętnowane jako przejaw polskości przez lojalnych wobec administracji niemieckiej obywateli. Zrzeszony amatorski ruch śpiewaczy rozwijał się stopniowo i powoli. Protoplastą tego ruchu były działające w latach 1848–1854 Czytelnia Polska, a od 1861 roku – Czytelnia Ludowa oraz tajne cieszyńskie stowarzyszenie Polaków Jedność wraz z istniejącym przy nim męskim chórem. Na terenach II Rzeszy polski amatorski śpiew chóralny rozwijał się w Bytomiu, w Piekarach Śląskich i w Mysłowicach, przy czym głównym ośrodkiem rozwoju zorientowanych propolsko kół śpiewaczych był Bytom. Kwestię tę szczegółowo opisuje Jan Fojcik w książce *Materiały do dziejów ruchu śpiewaczego na Śląsku. Do roku 1939*. W 1869 roku staraniem ks. Norberta Bończyka i ks. Konstantego Damrota w Bytomiu założono Kasyno Polskie. Głównym celem tej organizacji było szerzenie oświaty. Jego posiedzenia rozpoczynano przemówieniami, wykładami, a kończono wykonywaniem pieśni. Również w 1869 roku Kasyno Katolickie w Królewskiej Hucie założył Karol Miarka. W 1872 roku przemianowano je na Kółko Towarzyskie, którego zadaniem było popieranie czytelnictwa i organizowanie przedstawień teatralnych. Sekretarzem tego kółka był Juliusz Ligoń. W 1871 roku ks. Norbert Bończyk założył w Bytomiu Towarzystwo św. Antoniego, organizację oświatowo-religijną przeznaczoną dla młodzieży męskiej. Jej głównym zadaniem było prowadzenie czytelnicy czasopism polskich, organizowanie odczytów, deklamacji i przedstawień. W towarzystwach tych kultywowano pieśń polską jako symbol polskości. W okresie Bismarckowskiego Kulturkampfu rozwój propolskich organizacji na pruskim Górnym Śląsku był utrudniony, jednak nie został on zahamowany. Pieśń polska była również ważna dla towarzystw górnośląskich przemysłowców, w których organizowali się kupcy i rzemieślnicy polscy (Fojcik, 1961: 20). W 1888 roku w Ustroniu założono Kółko Pedagogiczne, którego sekcją był prowadzony przez Andrzeja Hławiczkę chór męski. Dwa lata później „Gwiazdka Cieszyńska” donosiła

o wydarzeniu wskazującym na kultywowanie społecznego zespołowego śpiewania wśród Ślązaków zamieszkujących ziemie podległe cesarstwu austro-węgierskiemu. Lipcowego popołudnia w Markłowicach, wiosce położonej przy granicy ze Śląskiem Pruskim, miał miejsce piknik dzieci w wieku szkolnym, podczas którego wykonywały one pieśni dla zgromadzonej tam ludności:

Dzieci bawiły się wybornie, lecz nie pokazały jeszcze, czy się też w śpiewie pieśni narodowych wykształciły. Nagle ni stąd ni zowąd odezwał się w oddaleniu dobry mieszany chór męski, który zaintonował naszą każdemu prawie znaną pieśń narodową: „Wstańmy bracia wraz!”. Przypomniano sobie zaraz, że pomiędzy młodzieżą Markłowicką znajduje się na wakacjach kilku studentów, członków kółka śpiewackiego w Cieszynie [...]. Nastąpiło teraz między zebranymi ogromne ożywienie, albowiem ze wszystkich ust odezwał się potężny okrzyk: „Niech żyje polska pieśń! („Gwiazdka Cieszyńska” 1891, nr 31: 310).

Zamieszczona na łamach prasy relacja z wydarzenia o charakterze piknikowym, które za sprawą śpiewu cieszyńskich studentów nabrało charakteru manifestacji polskości, nie tylko świadczy o tym, że wśród polskojęzycznych Ślązaków zamieszkujących ziemie cieszyńską powszechna była praktyka zespołowego śpiewania, ale również wskazuje, że w repertuarze tych zespołów było miejsce dla takich pieśni polskich, które pełniły funkcję symbolu polskości. Wykonywanie tych pieśni powodowało, że wydarzenie o charakterze zabawy ludowej nabierało cech właściwych dla manifestacji polskości. Taka sama funkcja pieśni polskiej była rozpoznana również przez obywateli zamieszkujących tereny II Rzeszy. Z tego powodu ludność wierna propagowanej przez państwo ideologii niemieckości prześladowała jej wykonawców i ją samą. Jednakże obywatele o narodowości polskiej i propolscy Ślązacy kultywowali śpiewanie polskich pieśni pomimo grożących za to wyroków sądowych i grzywien. W połowie 1894 roku w Bogucicach założono kolejne towarzystwo śpiewacze – Lutnię. Od maja 1895 roku dyrygentem tego zespołu został Teofil Lewandowski. Spotkania chóru często nadzorował

żandarm. Z tego powodu polskich patriotycznych tekstów śpiewacy uczyli się w domu, a na lekcjach śpiewano melodię pieśni do innego tekstu. Jak podaje Jan Fojcik: „O narodowym usposobieniu członków »Lutni« świadczy uchwała powzięta na jednym z zebrań, że za użycie każdego niemieckiego słowa w gronie towarzystwa płaci się dziesięć fenigów kary. Policja, dowiedziawszy się o tej uchwale, zrobiła doniesienie do sądu karnego w Bytomiu. Zarząd »Lutni« skazany został na 130 mk kary za to, że powzięta uchwała nie była zgodna ze statutem” (FOJCIK, 1961: 23). Przeciwnikiem działalności tego chóru był również miejscowy proboszcz ks. Ludwik Skowronek. W 1898 roku nazwę chóru zmieniono na Towarzystwo Dobroczynności. W nowym statucie nie było mowy o pielęgnowaniu pieśni, ale w kilku zachowanych protokołach z zebrań tego towarzystwa z 1903 roku zamieszczono informacje o posiedzeniach, podczas których występował chór wykonujący czterogłosowe pieśni. Towarzystwo to przestało istnieć w 1905 roku. Według Fojcika: „Każdy nowy zespół był wówczas ważnym czynnikiem w walce o wolną pieśń polską, a ponadto ogniskiem polskiej kultury, promieniującym na całą okolicę oraz placówką, która inicjowała zakładanie coraz to dalszych zespołów” (FOJCIK, 1961: 24–25).

Chóry śląskie, kultywując pieśń polską jako symbol polskości, sięgały po twórczość Stanisława Moniuszki. Przykładowo utwory tego kompozytora wykonywano podczas obchodów mickiewiczowskich, o czym świadczą notatki prasowe publikowane w „Gwiazdce Cieszyńskiej”. W dniu 15 grudnia 1900 roku informowano o programie *Wieczoru Mickiewiczowskiego*, w którym zawarto prezentację dwóch pieśni Moniuszki: *Postój piękna gołąbeczko* i *Przylecieli sokołowie* („Gwiazdka Cieszyńska” 1900, nr 50: 595). Te same pieśni wykonano również 18 stycznia 1902 roku podczas wieczorku wokально-deklamacyjnego urządzonego przez Polskie Towarzystwo Pedagogiczne w sali Domu Narodowego („Gwiazdka Cieszyńska” 1902, nr 4: 44–45). Według Andrzeja Wójcika pieśni te są najczęściej wymieniane w prasowych relacjach z mającej miejsce na początku XX wieku działalnością śląskich amatorskich zespołów śpiewaczych (WÓJCİK, 2010:

184). Publikowano również informacje, w których wskazywano, że wykonanie utworów Stanisława Moniuszki przez Ślązaków przyczynia się do budowania, kształtowania wśród nich polskiej tożsamości narodowej. W taki sposób została napisana relacja z *Wieczorku gimnazjalnego polskiego*, który odbył się 5 maja 1901 roku w Cieszynie: „Chór męski, złożony z uczniów klas wyższych, śpiewał »Pieśń towarzyską«, wedle muzyki Moniuszki, a ułożoną przez największego poetę narodowego, przypominającego młodzieży polskiej, że »w każdej chwili żywota, czy przy pługu, czy w koronie«, powinno jej przyświecać hasło »Ojczyzna – nauka – cnota«” („Gwiazdka Cieszyńska” 1901, nr 19: 227). Postać Stanisława Moniuszki kojarzono przede wszystkim z pieśniami i łączono z twórczością innego narodowego twórcy – Adama Mickiewicza. Poprzez takie zabiegi wykonywaniu Moniuszkowskich pieśni została symbolicznie nadana funkcja krzewienia polskości. Był to proces charakterystyczny dla polskiej ludności historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska pierwszego dziesięciolecia XX wieku. Aktualizowały go poszczególne koncerty śląskich chórzystów, a podtrzymywała codzienna prasa – zapowiadająca je bądź zdająca relacje z ich przebiegu.

Od maja 1908 roku w Prusach obowiązywała nowa ustawa o zebraniach i stowarzyszeniach. Utrudniała ona organizację polskich wieców i publicznych zebrań bądź w ogóle zakazywała takiej działalności w okręgu przemysłowym. Funkcjonariusze państwowi, w oparciu o ten dokument, próbowali również przeciwdziałać rozwojowi śląskiego amatorskiego ruchu śpiewaczego, interpretując spotkania kół śpiewaczych, podczas których wykonywano pieśni polskie, jako działalność polityczną. Nie zahamowano wtedy jednak ani procesu kultu pieśni polskiej wśród górnośląskich chórzystów, ani powolnej, stopniowej recepcji charakterystycznego dla polskości wytworu kulturowego – postaci i twórczości Stanisława Moniuszki. Przykładem propolskiego w swoich poczynaniach chóru działającego na włączonym do państwa pruskiego fragmencie historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska była założona 18 października 1908 ro-

ku w Bytomiu Jedność. Do chórzystów tego zespołu należeli: Jan Wolski, Kazimierz Czapla, Jan Fojcik, Jan Ligoń i Janina Żnińska – propagatorzy idei utworzenia ogólnosłaskiej federacji polskich towarzystw śpiewaczych.

Przyswajanie polskości poprzez kontakt z Moniuszkowską pieśnią miało wówczas również miejsce na tym obszarze historyczno-geograficznej ziemi Górnego Śląska, który należał do cesarstwa austro-węgierskiego. Wymownie świadczy o tym doniesienie o planowanym koncercie wokально-instrumentalnym Towarzystwa Pedagogicznego w Cieszynie, podczas którego „klasyczną polską muzykę wokálną ma reprezentować przepiękny utwór naszego pieśniarza Moniuszki, którego skoczny »Krakowiak« odśpiewany zostanie w pięciogłosowym, charakterystycznym chórze mieszanym” („Gwiazdka Cieszyńska” 1910, nr 24: 3). O niezwykłości tego doniesienia nie świadczą ani planowany do wykonania utwór Moniuszkowski, ani nadanie kompozytorowi miana pieśniarza, ale zaimek dzierżawczy *nasz* poprzedzający nazwisko Stanisława Moniuszki. Wskazuje to na zabieg utożsamiania śląskości z polskością, któremu towarzyszył następujący tok rozumowania: Moniuszko – narodowy twórca w polskiej muzyce, zasymilowany do śląskości poprzez obecność w śląskiej amatorskiej kulturze muzycznej, będzie świadczył o łączności historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska z polską Macierzą.

W dniu 18 kwietnia 1910 roku założono Związek Śląskich Kół Śpiewaczych (ZŚKŚ). Był to rok obchodów w Krakowie pięćsetnej rocznicy bitwy pod Grunwaldem i stulecia urodzin Fryderyka Chopina. Śląskie kółka śpiewacze przygotowywały się do uczczenia obydwu uroczystości. Na terenie II Rzeszy przygotowania amatorskich chórów do udziału w uroczystościach grunwaldzkich miały konspiracyjny charakter, gdyż oficjalny w nich udział był prawnie zakazany. Świadoma propolskich nastrojów panujących wśród części ludności zamieszkującej historyczno-geograficzne tereny Górnego Śląska, poetka Maria Konopnicka przesłała do redakcji „Gwiazdki Cieszyńskiej” list o następującej treści:

Szanowny Redaktorze! Pozwalam sobie na ten rok Grunwaldzki przesłać „Gwiazdce Cieszyńskiej” wiersz, napisany dla Wielkopolski. Wy, tam na Śląsku, dobrzy Rodacy, tak samo prześladowani jesteście i myślę, że dobrze jest umacniać ducha narodowego w szeregach walczących z germanizacją. Pragnęłam bym, aby Ślązacy nie tylko powtarzali w sercu swoim tę „rotę” przysięgi, ale żeby to była pieśń i wyraz ich duszy. Przyjmij, Szanowny Panie, bratnie pozdrowienie! („Gwiazdka Cieszyńska” 1910, nr 17: 1).

Tekst poetki oraz napisana do niego przez Feliksa Nowowiejskiego muzyka stopniowo upowszechniły się wśród polskojęzycznych mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska. W dniu 15 lipca 1910 roku, po odsłonięciu ufundowanego przez Ignacego Jana Paderewskiego pomnika Grunwaldzkiego w Krakowie, zabrzmiała pieśń-przysięga:

Nie rzucim ziemi, skąd nasz ród,
Nie damy pogrześć mowy.
Polski my naród, polski lud
Królewski szczep piastowy.
Nie damy, by nas zniemczył wróg,
Tak nam dopomóż Bóg!

Wśród śpiewającej licznie zgromadzonej ludności byli również Ślązacy z terenów podległych cesarstwu austro-węgierskiemu i II Rzeszy.

Śląskie amatorskie chóry organizowały też koncerty ku czci wybitnych Polaków. Przykładem były obchody setnych urodzin Fryderyka Chopina. Na łamach prasy próbowano w taki sposób opisywać postać kompozytora – narodowego twórcy w muzyce – aby wykreować mit, którego treścią będzie Fryderyk Chopin, patriotyczno-kulturowy wzorzec osobowości, szeroko akceptowany przez uczestników śląskiego amatorskiego ruchu muzycznego. Przykładowo Feliks Szopski w opublikowanym w „Dzienniku Cieszyńskim” artykule pt. *W setną rocznicę urodzin Chopina* akcentował element emocjonalny i patriotyczny związany z jego

postacią i twórczością, co miało sprawić, że „ze sfery górnej, w jaką go wyniosło natchnienie, wstąpił w serca nasze i tam zapanauje czymś więcej niż dźwiękiem” (SZOPSKI: 1910: 4). Jednak, jak podaje Wójcik, zabieg ten nie powiódł się, gdyż lud śląski wolał inne przedsięwzięcia niż koncerty z prawie nieprzystępną muzyką Chopinowską (WÓJCIK, 2010: 54). Nie oznacza to, że w 1910 roku śląskie amatorskie kółka śpiewacze nie organizowały koncertów chopinowskich, ale że podczas tych koncertów nie mitologizowano postaci kompozytora na swojego narodowego twórcę w muzyce, tylko kultywowano pieśń polską jako symbol polskości. Świadczy o tym następująca notatka prasowa wydrukowana na kartach „Polaka”: „Pieśń polska, która obecnie coraz więcej rozkrzewia się na Górnym Śląsku, została w ubiegłą niedzielę uczczona uroczystym obchodem setnej rocznicy urodzin największego muzyka polskiego Fryderyka Chopina” („Polak” 1910, nr 66: 2). Opisywany koncert miał miejsce 29 maja 1910 roku w Katowicach, a więc ponad miesiąc po formalnym utworzeniu Związku Śląskich Kół Śpiewaczych – stowarzyszenia, którego założycielskie spotkanie zaczęto od głośnego okrzyku: „Cześć Pieśni!” – w domyśle mając polską pieśń pełniącą funkcję symbolu polskości.

Kółka śpiewackie przystępowały do związku stopniowo, ale powoli, gdyż istniała niejasność w kwestii polityczności bądź niepolityczności stowarzyszenia. Dopiero podczas walnego zebrania, które miało miejsce 16 stycznia 1912 roku w Bytomiu, stanowczo podkreślono, że „towarzystwa pielęgnujące wyłącznie pieśń polską i przyjmujące tylko Polaków na członków należy uważać za polityczne” (WÓJCIK, 2010: 66). Cytowany fragment protokołu znajdującego się w archiwum Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr – spadkobiercy Związku Śląskich Kół Śpiewaczych – wskazuje na cel działalności tego stowarzyszenia kulturalnego, jakim było rozpowszechnienie wśród rdzennej ludności historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska utożsamiania śląskości z polskością. Temu samemu celowi miała również służyć organizacja Święta Pieśni w Zadolu, inicjatywy podjętej 19 września 1909 roku przez Leona Ponieckiego – dyrygenta i nauczy-

ciela muzyki sprowadzonego na Śląsk przez Wojciecha Korfante-
go. Zachowała się następująca relacja z tego Święta Pieśni:

Publiczności było bardzo dużo... Pierwszy ten koncert na Gór-
nym Śląsku daję rękojmię, że pieśnią ludową ta ziemia... tem
więcej się odrodzi, albowiem nie inteligencja, nie bogaci, ni
możni tego świata zaopiekowali się tą sierotką, ale górnośląski
ludek pocziwy, który obok swych cnót i wad... pielęgnuje ten
przepiękny śpiew ludowy, śpiew zarówno jak świecki tak i ko-
ścielny... („Śpiewak”, 1.10.1909; cyt. za: WÓJCIK, 2010: 73).

Na początku XX wieku śląskie amatorskie kółka śpiewacze
nie dysponowały jeszcze własnym tytułem prasowym, którego
wydawanie i rozpowszechnianie mogłoby służyć integracji śpie-
waczego środowiska i krzewieniu wśród czytelników polskości.
Jednak doniesienia o działalności tych chórów można odnaleźć
w poznańskim „Śpiewaku” i na kartach „Polaka”. Wydrukowa-
no tam zarówno wygłoszoną w sejmie pruskim 22 kwietnia 1910
roku przez posła Wojciecha Korfante-
go mowę w obronie kółek
śpiewackich, jak i odezwy zwołujące polskojęzycznych Ślązaków
na organizowany w Zadolu (dziś dzielnica Katowic, wtedy miej-
scowość pomiędzy Katowicami a Ligotą) Zjazd Związku Śląskich
Kół Śpiewaczych. Podkreślano doniosłe znaczenie kultywowania
śpiewu pieśni polskiej. Zachęcano, by czynić zabiegi,

żeby pieśń polska, ten skarb drogocenny wieków przeszłych,
który nam zostawili przodkowie nasi nie tylko nie zmarniała,
ale zajaśniała nowym blaskiem ku pożytkowi kultury naszej,
na uszlachetnienie ducha naszego, na uczynienie znośniejszym
twardego naszego życia („Polak” 1911, nr 120: 1).

Pieśń polska, której wykonywanie uaktywniało łączność we
wsluchanej w nią ludności z wiekami przeszłymi, których była
ona drogocennym skarbem, to pieśń pełniąca funkcję symbolu
polskości. Owe przeszłe wieki to owiany legendą czas, gdy ziemie
śląskie należały do Korony Królestwa Polskiego. Znamienne, że
nie wskazuje się, o który konkretnie wiek chodzi i o jaką pieśń.

W wypowiedzi tej symbolem polskości jest zarówno świecka, jak i religijna pieśń, ale konieczna jest możliwość jej klasyfikacji za sprawą języka bądź też języka i treści jako polskiej. Ważne było, aby wykonywana przez masowe chóry pieśń miała moc umacniania kultury zbiorowości, do której należała wykonująca ją i wsłuchana w jej melodię ludność. Nadano jej również moc uszlachetniania ducha wspólnoty i czynienia znośniejszym codziennego życia należących do niej jednostek. Przypisywanie takich funkcji zbiorowemu, masowemu wykonywaniu pieśni polskiej wskazuje na proces budowania polskiej tożsamości narodowej poprzez wykonywanie muzyki. Te polskie patriotyczne i narodowe treści symbolicznie nadawane utworom wykonywanym podczas Święta Pieśni odczytywała również proniemiecka ludność tego regionu. „Kattowitzer Zeitung” z 23 września 1911 roku donosił o organizowaniu

polskiego święta pieśni na Górnym Śląsku [...]. Koła śpiewacze, których w ostatnich dwóch latach powstało na Górnym Śląsku tak wiele, mają po raz pierwszy zwanie i publicznie wystąpić i pokazać, jak daleko postąpiło pielęgnowanie pieśni polskiej, będącej głównym czynnikiem polskiej agitacji (cyt. za: FOJCIK, 1961: 60).

W wypowiedzi tej organizacja Święta Pieśni w Zadolu została zinterpretowana jako działalność polityczna wymierzona przeciwko pruskiej państwowości. Z kolei w pisemnej relacji z przebiegu mającego miejsce w Zadolu Święta Pieśni Ojczystej (w domyśle polskiej), opublikowanej na kartach „Polaka”:

Niejednemu może otwały się oczy na to, co to jest pieśń polska. [...] Naród polski ma nieprzebrany skarb w pieśni ojczystej. Ten skarb powinniśmy wszyscy poznawać, czerpać z niego obficie i rozszerzać go wśród naszego społeczeństwa („Polak” 1911, nr 122: 1),

zwrócono uwagę na możliwy do zaistnienia za sprawą cyklicznego organizowania tego typu przedsięwzięć artystycznych pro-

ces kulturowej integracji śląskości z polskością. Czwarty Zjazd na Zadolu zorganizowano 8 czerwca 1913 roku. Wzięło w nim udział 38 chórów z całego Śląska. Liczbę uczestników oszacowano na 12–15 tysięcy (Fojcik, 1961: 63). Program zjazdu zawierał m.in. utwory Stanisława Moniuszki i Feliksa Nowowiejskiego. W „Dzienniku Śląskim” z 11 czerwca 1913 roku w następujący sposób opisano to wydarzenie:

Tłok na kolei niebywały, aczkolwiek zarząd kolejowy się przygotował na wielki napływ ludności. Kursują pociągi nadzwyczajne, ale wszystkie przedziały tak zatłoczone, iż przypominało to obraz z życia świątecznego na miejskich kolejach berlińskich. Dojeżdżamy do Zadola. Wszystkimi drogami oraz ścieżkami polnymi i leśnymi snują się nieskończone rzędy ludu polskiego. Na drogach tłoczą się wielkie wozy przewozowe, umajone, zaopatrzone w ławki, wiozące uczestników zjazdu z miejscowości oddalonych o mil kilka. Przybywamy do celu. Dochodzą nas melodie pieśni polskich. Wszędzie pełno furmanek i tłok niebywały. Przez wejście trudno się dostać na boisko, bo każdy pragnie być pierwszy wewnątrz parkanu (cyt. za: Fojcik, 1961: 63).

Organizację kolejnych edycji Święta Pieśni w Zadolu uniemożliwiła I wojna światowa. Brak jest wiadomości o działalności Zarządu Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w latach 1914–1918. Według zachowanych ksiąg protokołu normalne posiedzenia Zarządu zaczęto odbywać od 19 lutego 1919 roku. Jedną z pierwszych uchwał ZŚKŚ było postanowienie spopularyzowania *Roty* Nowowiejskiego, którą w marcu tegoż roku zalecano wszystkim zespołom do obowiązkowego odśpiewania na każdym zebraniu. Jak podaje Fojcik:

Zadanie zapoznania społeczeństwa z tak aktualną szczególnie na Śląsku pieśnią spełniły chóry w rekordowo krótkim czasie, gdyż śpiewano ją wkrótce na pamięć przy każdej nadarzającej się okazji (Fojcik, 1961: 67).

Świadczy to o propolskim charakterze reaktywowanej po I wojnie światowej śląskiej organizacji śpiewaczej.

Geneza procesu powstawania śląskich amatorskich zespołów śpiewaczych, której zwieńczeniem było utworzenie w 1910 roku Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, związana była z realizacją kultu pieśni polskiej, w ramach którego zaczęto wówczas powoli rozpowszechniać proces recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki. Kultywowanie pieśni polskiej przez ludność zamieszkującą historyczno-geograficzne tereny Górnego Śląska miało być tym, co przypomni jej o polskich korzeniach i będzie kształtować polską tożsamość kulturową tej zbiorowości. Wiele spośród śląskich amatorskich chórów przyjmowało nazwy pełne nadziei na lepsze jutro, jak Jutrzenka czy Harmonia, lub obierało na swojego patrona narodowego twórcę w muzyce, literaturze polskiej bądź tytuł którejś z narodowych epei. Założone w 1909 roku kółko śpiewackie ze Świętochłowic jako pierwsze ze śląskich amatorskich zespołów wybrało na swojego patrona narodowego twórcę w muzyce polskiej – Stanisława Moniuszkę (fotografia 1).



FOTOGRAFIA 1. Chór mieszany im. Stanisława Moniuszki ze Świętochłowic uczestniczący w pierwszym zjeździe śpiewaczym w Zadolu w 1909 roku
ŹRÓDŁO: Archiwum Czytelni Muzycznej Biblioteki Śląskiej w Katowicach.

W 1912 roku chór z Łagiewnik, w 1919 roku chór działający w Królewskiej Hucie (Chorzowie), a w 1920 roku chór z Zabrze również przyjął nazwę Moniuszko. Ponadto liczne chóry w swojej nazwie uwzględniały tytuły twórczości kompozytora. Już w 1908 roku nazwę Halka przyjął chór mieszany z Załęża, w 1909 roku – chór z Piekar Śląskich, w 1911 roku – chór z Koźłowej Góry, w 1913 roku – chór bytomski, a w 1919 roku – zespół śpiewaczy z Lublińca (HANKE, 2003: 27). Sądzę, że aktywna działalność zespołów śpiewaczych, które na swego patrona wybrały Stanisława Moniuszkę, przybierając za swoją nazwę nazwisko kompozytora bądź tytuł jego dzieł – *Halka*, *Milda*, i opisujące ją doniesienia prasowe przyczyniały się do rozpowszechniania w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej narracji utożsamiającej śląskość z polskością. Podobne znaczenie miało wykonywanie dzieł tego kompozytora na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska. Uważam, że ze względu na indyferentność narodową ludności etnicznie utożsamiającej się z górnośląskością/śląskością obcowanie przez nią z pięknem Moniuszkowskich melodii nie tylko pełniło funkcję artystyczną, ale również przyczyniało się do integracji śląskości, rozumianej jako przestrzeń kultury etnicznej, z polskością – definiowaną jako przestrzeń kultury narodowej.

3.2. Kult Stanisława Moniuszki

kreowany przez działaczy Związku Śląskich Kół Śpiewaczych
na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka” w latach 1920–1948

Zbiegające się z genezą Związku Śląskich Kół Śpiewaczych rozpoczęcie procesu górnośląskiej recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki wyrażało się przez wybieranie kompozytora na patrona chóru, przez przyjmowanie tytułu jego dzieła jako nazwy zespołu oraz przez symboliczne nadawanie patriotycznych, propolskich znaczeń wykonywaniu jego wybranych pieśni. Praktyka recepcji tego charakterystycznego dla polskości wytworu kulturowego do intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni

kulturowej kreowanej przez amatorskie zespoły śpiewacze należące do ZŚKŚ w latach 1920–1948 również polegała na wybieraniu kompozytora na patrona chóru bądź przyjmowaniu tytułu jego dzieła jako nazwy zespołu. Ponadto rozszerzeniu uległ Moniuszkowski repertuar śląskich chórów, gdyż wykonywały one oprócz pieśni Moniuszki również fragmenty z jego oper oraz jego dzieła oratoryjne i kantatowe. Już w 1920 roku *Sonety krymskie* wykonało publicznie w Cieszynie działające tam Polskie Towarzystwo Śpiewacze, a ludność zamieszkała w Nowej Wsi i okolicach miała okazję usłyszeć ten utwór dzięki występowi zespołu Słowiczek. W 1923 roku po partyturę *Sonetów krymskich* sięgnął katowicki chór Ogniwo. Utwór ten zabrzmiał też podczas Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich w Katowicach w 1930 roku dzięki wysiłkowi połączonych chórów śląskich. W 1932 roku po partyturę tego dzieła Moniuszkowskiego sięgnęło Towarzystwo Śpiewacze Echo z Bielska, a w 1938 roku – rybnicki Seraf i myśłowicka Harmonia. Ponadto chóry Wanda z Dąbrówki Małej i Zespół Śpiewaczy im. Moniuszki ze Świętochłowic w 1930 i 1934 roku wykonały *I Litanię ostrobramską* kompozytora. *II Litanię* zaprezentowała mikołowska Harmonia w 1933 roku, a *III Litanię* wykonał katowicki chór Ogniwo w 1930 roku. Kantatę mitologiczną *Milda* wykonały w 1930 roku Chór Towarzystwa Teatru Polskiego w Bielsku oraz Chór im. Stanisława Wyspiańskiego działający w Szopienicach, a w 1936 roku sięgnęła po ten utwór działająca w Nowym Bytomiu Harmonia. *Widma* do słów Adama Mickiewicza zostały wykonane w 1933 roku przez rybnicki chór Seraf. Zarówno *Sonety krymskie*, jak i *Widma* to dzieła, których integralną wymowę tworzą Moniuszkowska muzyka i Mickiewiczowska poezja.

Wskaźnikami informującymi o mającym miejsce w pierwszej połowie XX wieku kulcie postaci i twórczości Moniuszki w ramach intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej są: kreujące specyfikę tej przestrzeni decyzje formalne o wybieraniu nazwiska kompozytora bądź tytułu jednego z jego dzieł jako nazwy zespołu śpiewaczego, trwała obecność Moniuszkowskiej muzyki w repertuarze amatorskich zespołów śpiewaczych bądź

zawodowych instytucji muzycznych i drukowanie na łamach górnośląskiej prasy intencjonalnych wypowiedzi prasowych kreślących sylwetkę kompozytora w taki sposób, aby obcowanie z nią odnosiło odbiorców do odpowiedniej relacji etnicznej. Ponieważ Związek Śląskich Kół Śpiewaczych w latach 1920–1948 wydawał swoje czasopismo „Śpiewak Śląski”/„Śpiewak”, drukowane na jego kartach wypowiedzi prasowe wybrałam jako materiał do empirycznej analizy. Badany materiał prasowy o charakterze intencjonalnym podzieliłam na artykuły tematyczne, zapowiedzi, relacje/sprawozdania, informacje prasowe, recenzje, odezwy do drużyn śpiewaczych, fragmenty z artykułów o innej tematyce i przemówienia. Liczbę i rodzaj wypowiedzi prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka”, które zawierały kontekst słowny związany ze Stanisławem Moniuszką, przedstawia tabela 2.

TABELA 2. Liczba i rodzaj wyselekcjonowanych do analizy wypowiedzi prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka”

Kod Lata	Artykuł tematyczny	Zapowiedź	Recenzja	Relacja/ sprawozdanie	Informacja prasowa	Odezwa do drużyn śpiewaczych	Fragment artykułu o innej tematyce	Przemówienie
1920–1929	13	15	21	44	74	9	12	1
1930–1939	37	15	11	63	203	4	48	12
1946–1948	2	0	1	0	13	0	7	0
R a z e m	52	30	32	107	300	13	65	13

ŹRÓDŁO: Opracowanie własne na podstawie: „Śpiewak Śląski”/„Śpiewak” z lat 1920–1948.

Najczęściej publikowanym rodzajem wypowiedzi prasowej były krótkie informacje prasowe (300) dotyczące wykonywania utworów Stanisława Moniuszki na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska. W następnej kolejności kompozytor

ten był obecny w relacjach/sprawozdaniach z działalności kół śpiewaczych (107). Stosunkowo liczne były również artykuły tematyczne, w których przedstawiano sylwetkę i twórczość Moniuszki (52). Warto podkreślić, że miało też miejsce odnoszenie się do tego kompozytora, uznawanego za wzór bądź autorytet w dziedzinie narodowej muzyki polskiej, we fragmentach artykułów o innej tematyce (65). Na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/ „Śpiewaka” z lat 1920–1948 opublikowano również 30 zapowiedzi koncertów z Moniuszkowskim repertuarem, organizowanych na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska, i 32 recenzje z tego typu przedsięwzięć.

Pod względem ilości najrzadziej drukowanymi materiałami prasowymi kreującymi obecność postaci Moniuszki w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej były odezwy do śląskich drużyn śpiewaczych (13) i przemówienia do ludności zamieszkującej historyczno-geograficzny obszar Górnego Śląska (13). Jednak obszerność, treść, intencjonalny charakter tych wypowiedzi prasowych i daty ich publikacji powodują, że dokumenty te w znaczący sposób przyczyniły się do ukształtowania specyficznego sposobu obecności Stanisława Moniuszki w ramach górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej.

Dane zawarte w tabeli 2. pozwalają na wyróżnienie okresów, w których ze zwiększoną częstotliwością drukowano materiały prasowe dotyczące Moniuszki i jego twórczości. W latach 1920–1924 pisanie o tym kompozytorze bądź o wykonywaniu jego dzieł było celowo kojarzone z propolskimi powstaniem śląskimi i zabiegami o przyłączenie jak największej części historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska do państwa polskiego. W 1925 roku pismo ukazywało się nieregularnie wskutek trudności finansowo-organizacyjnych. Od 1926 roku „Śpiewak Śląski” zwiększył zasięg na całe terytorium państwa polskiego i zmienił nazwę na „Śpiewak”. Tytuł ten pozostał jednak trwałym elementem przede wszystkim śląskiej kultury muzycznej. Od 1929 roku wyraźnie zwiększała się częstotliwość publikowania materiałów prasowych dotyczących Moniuszki, osiągając maksimum w 1930 roku. Było to związane z organi-

zają Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich w czerwcu tegoż roku. Znamienne, że wykreowany na potrzeby propolskiej propagandy z czasów powstań śląskich i plebiscytów sposób obecności tego wytworu kulturowego w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej jako symbolu polskości Górnego Śląska w latach 1929–1930 został ugruntowany i utrzymywał się do momentu wybuchu II wojny światowej. W okresie wojny Związek Śląskich Kół Śpiewaczych zmuszony był do zawieszenia działalności i zaniechania wydawania swojego pisma. W latach 1946–1948 miała miejsce próba reaktywacji „Śpiewaka” zakończona likwidacją tego tytułu. Wypowiedzi prasowe z tego okresu naznaczone są powojenną traumą, a zawarte w nich nawiązania do postaci i twórczości Moniuszki miały służyć budowaniu symbolicznej łączności reaktywującego się śląskiego amatorskiego ruchu śpiewaczego z przedwojenną działalnością tej organizacji, przyczyniającą się do integracji Górnoszlązaków z Polakami na płaszczyźnie kulturowej. Przyjmuję, że fakt wydawania własnego tytułu prasowego przez stowarzyszenie śląskich amatorskich chórzystów świadczy o symbolicznej odrębności tego ruchu od podobnych polskich inicjatyw. W tym rozdziale koncentruję się jednak na latach 1920–1948, gdy wypowiedzi prasowe drukowane na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/ „Śpiewaka” inicjowały i podtrzymywały proces kulturowej integracji górnośląskości z polskością. Wyselekcjonowany przeze mnie materiał stanowił podstawę do dokonania analizy następujących problemów badawczych:

- Wytwór kulturowy – postać Stanisława Moniuszki i jego twórczość – jako symbol polskości Górnego Śląska funkcjonujący w ramach kultury muzycznej rozwijanej na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych;
- Działania związane z organizacją Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich jako czynności artystyczne w funkcji czynności społecznych wzmacniających polską tożsamość kulturową wśród górnośląskiej ludności.

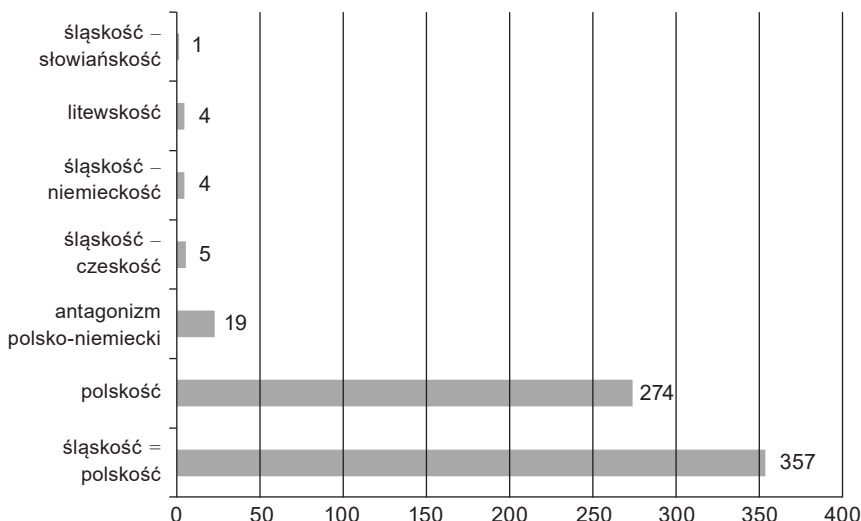
W tym celu wykorzystałam program do jakościowej i ilościowej analizy tekstów pisemnych QDA Miner, za pomocą którego zbadałam materiały prasowe pod kątem treści odpowiadających następującym kategoriom analizy:

- *Stanisław Moniuszko a relacja etniczna*;
- *Stanisław Moniuszko a rola społeczna*;
- *Stanisław Moniuszko jako twórca muzyki*.

Na podstawie analizy materiałów prasowych drukowanych na łamach „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka” w latach 1920–1948 możliwe było zebranie jakościowych danych opisujących proces budowania polskiej tożsamości narodowej poprzez recepcję postaci i twórczości Stanisława Moniuszki na włączonym do państwa polskiego historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska. Jednak analizując ten tytuł prasowy, zwracałam również uwagę na doniesienia o propolskiej działalności śląskich kół śpiewaczych w miejscowościach znajdujących się poza granicami II Rzeczypospolitej Polskiej i o funkcjonowaniu w jej ramach wytworu kulturowego charakterystycznego dla przestrzeni polskiej tożsamości narodowej – Stanisława Moniuszki. Dlatego badając treści publikowane w „Śpiewaku Śląskim”/„Śpiewaku”, zwróciłam uwagę na to, z jakimi relacjami etnicznymi łączono osobę i twórczość kompozytora, oraz na przypisywane mu role społeczne. Ponadto, analizując materiały prasowe świadczące o procesie recepcji Moniuszki i jego twórczości na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska i jednocześnie kształtujące ją, zwróciłam szczególną uwagę na sposób funkcjonowania tych wytworów kulturowych w ramach intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej. Mając to na uwadze, przy analizie każdego z dokumentów zadawałam sobie pytanie, czy kontekst słowny opisu postaci i twórczości Moniuszki ukazuje te wytwory kulturowe w funkcji symbolu polskości czy w funkcji symbolu polskości Górnego Śląska.

3.2.1. Stanisław Moniuszko a relacja etniczna na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka”

Relacje etniczne, z jakimi na łamach „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka” łączono postać i twórczość Stanisława Moniuszki, obrazują zachodzący za sprawą recepcji tego kompozytora proces budowania polskiej tożsamości narodowej wśród mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska. Dane ilościowe analizy treści odpowiadającej kategorii: *Stanisław Moniuszko a relacja etniczna* zostały przedstawione na wykresie 7.



WYKRES 7. Ilość kontekstu słownego występującego w materiałach prasowych drukowanych na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka” z lat 1920–1948, odpowiadającego kodom podzrządkowanym kategorii analizy: *Stanisław Moniuszko a relacja etniczna*

ŹRÓDŁO: Opracowanie własne na podstawie: „Śpiewak Śląski”/„Śpiewak” z lat 1920–1948.

Na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka” postać kompozytora i jego twórczość najczęściej była łączona ze śląskością = polskością (357 kodowań). Odnoszenia do tej relacji etnicznej miały miejsce we wszystkich rocznikach tego tytułu,

przy czym w roku 1925, gdy z powodów trudności z utrzymaniem ciągłości wydawniczej ograniczono różnorodność treści publikowanych na jego kartach do technicznych wskazówek dla chórzystów i ich dyrygentów, oraz w roku 1946, gdy nieregularność i mała liczba egzemplarzy wznowionego tytułu spowodowana była powojennymi trudnościami, rzadziej publikowano tego typu narracje. Z socjologicznego punktu widzenia interesujące jest to, że już w pierwszym roku ukazywania się „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka” zaczęto drukować na jego łamach materiały prasowe odnoszące postać Stanisława Moniuszki bądź jego twórczość do łączonej z polskością śląskości. W okresie powstań śląskich i plebiscytu towarzyszyło temu publikowanie artykułów tematycznych ukazujących tego kompozytora w roli narodowego twórcy w muzyce i odnoszących go do polskości. Ten kontekst słowny wystąpił prawie we wszystkich latach ukazywania się pisma (274 kodowań), ale z mniejszą częstotliwością niż narracja ukazująca postać kompozytora i jego twórczość w relacji utożsamiającej śląskości z polskością. Zaskakujące jednak jest to, że tylko czterokrotnie towarzyszyło mu ukazanie postaci Moniuszki w relacji do litewskości, co, jak sądzę, było spowodowane chęcią ukazywania tego kompozytora i jego utworów w funkcji symbolu polskości. Odnoszenie kompozytora do polskości, któremu często towarzyszyła narracja świadcząca o pełnieniu przez ten wytwór kulturowy funkcji symbolu polskości, miało na celu zwrócenie uwagi odbiorców pisma „Śpiewak Śląski”/„Śpiewak” na jego wartość. Natomiast treści łączące postać Moniuszki z utożsamianą z polskością śląskością służyły pobudzeniu i podtrzymaniu procesu asymilacji tego wytworu kulturowego do górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej. Znamienne, że po raz pierwszy miało to miejsce w jednym z numerów „Śpiewaka Śląskiego” z 1920 roku, gdy na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska toczyły się konflikty zbrojne i spory dyplomatyczne pomiędzy propolską, proniemiecką i proczeską ludnością o przynależność państwową tego regionu. Odnoszenie postaci i twórczości Stanisława Moniuszki do śląskości utożsamionej z polskością było jed-

nak charakterystyczne przede wszystkim dla materiałów prasowych drukowanych na łamach pisma w latach 1929–1930, co związane było z propagandą i realizacją Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich (czerwiec 1930). Znamienne, że późniejsze coroczne obchodzenie rocznic tego wydarzenia artystycznego (1931–1939) spowodowało utrzymanie tendencji drukowania w badanym przeze mnie tytule materiałów prasowych, w których podtrzymywano wykreowany w latach powstań i plebiscytów oraz eksponowany w latach 1929–1930 sposób obecności tego kompozytora w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej. Ten sposób kreślenia sylwetki Stanisława Moniuszki obecny był również w nielicznych numerach „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka”, które działaczom Związku Śląskich Kół Śpiewaczych udało się wydać w trzech pierwszych latach następujących po zakończeniu II wojny światowej.

Stosunkowo rzadko publikowano w „Śpiewaku Śląskim”/„Śpiewaku” z lat 1920–1948 treści wskazujące na aktywizowanie antagonizmu polsko-niemieckiego za sprawą kontaktu z postacią i poszczególnymi utworami Stanisława Moniuszki (19 kodowań). Zjawisko to występowało na obszarze Górnego Śląska w pierwszej połowie XX wieku, ale tylko w niektórych przypadkach odnosiło się ono do postaci kompozytora.

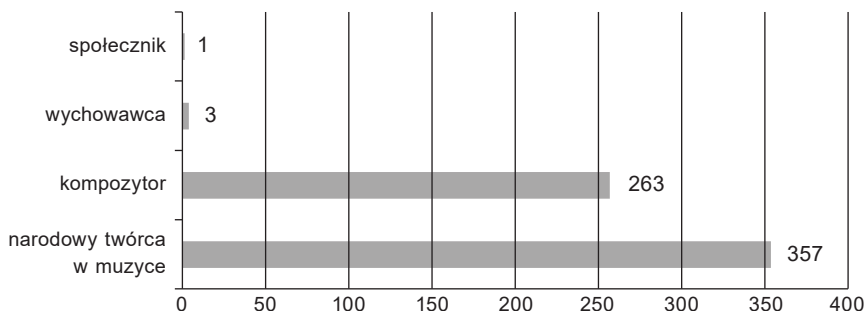
Warto zaznaczyć, że już w dwudziestoleciu międzywojennym na łamach propolskiego tytułu prasowego pojawiało się, aczkolwiek rzadko, odnoszenie wytworu kulturowego takiego jak Stanisław Moniuszko i jego twórczość do śląskości – niemieckości (czterokrotne kodowanie). Były to wzmianki, w których dbałość o literaturę narodową przez kompozytorów niemieckich tworzących do niej pieśni oraz o rozwój niemieckich towarzystw śpiewaczych ukazywano jako wzór, którego realizacja w odniesieniu do polskich pieśni i śląskich zespołów śpiewaczych może przysłużyć się rozwojowi górnośląskiej przestrzeni kulturowej.

Sporadycznie odnoszono kompozytora i jego twórczość do śląskości – czeskości (czterokrotne kodowanie), śląskości – słowiańskości (jednokrotne kodowanie). Jeśli drukowano świadczą-

ce o tym materiały prasowe, to było to spowodowane planowaniem, organizowaniem bądź wspominaniem Wszechślawiańskiego Zjazdu Śpiewaczego, którego motywem przewodnim nie była postać i twórczość Stanisława Moniuszki. Podobnie w sto-sunkowo często publikowanych w „Śpiewaku Śląskim”/„Śpiewaku” doniesieniach o działalności śląskich zespołów śpiewaczych pochodzących z miejscowości, które po I wojnie światowej włą-czono do Czechosłowacji, motywem przewodnim rzadko był Stanisław Moniuszko.

3.2.2. Stanisław Moniuszko a rola społeczna na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka”

Role społeczne, z jakimi na łamach „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka” łączono postać Stanisława Moniuszki, obrazują za-chodzący za sprawą recepcji tego kompozytora proces budowania polskiej tożsamości narodowej wśród mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska. Dane ilościowe analizy treści odpowiadającej kategorii: *Stanisław Moniuszko a rola spo-łeczna* ukazano na wykresie 8.



WYKRES 8. Ilość kontekstu słownego występującego w materiałach prasowych drukowanych na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka” z lat 1920–1948, odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: *Stanisław Moniuszko a rola społeczna*

ŹRÓDŁO: Opracowanie własne na podstawie: „Śpiewak Śląski”/„Śpiewak” z lat 1920–1948.

Rola społeczna, z pełnieniem której najczęściej łączono postać Stanisława Moniuszki na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka” w latach 1920–1948, to bycie narodowym twórcą w muzyce. W całym przeanalizowanym materiale prasowym z tego okresu wskazujący na to kontekst słowny wystąpił 357 razy. W latach 1920–1922 analizowany przeze mnie materiał prasowy często publikowany był w towarzystwie doniesień o polsko-czesko-niemieckich konfliktach zbrojnych bądź sporach dyplomatycznych, których przedmiotem był historyczno-geograficzny obszar Górnego Śląska (wykres 8).

Od 20 czerwca 1922 roku, kiedy w wyniku poplebiscytowych decyzji Górny Śląsk podzielono pomiędzy II Rzeczpospolitą Polską i Republikę Weimarską, kreowany za sprawą działalności śląskich amatorskich kół śpiewaczych sposób obecności Stanisława Moniuszki w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej promował integrację śląskości z polskością, czemu rzadko towarzyszyły doniesienia wskazujące na aktywizowanie się antagonizmów etnicznych. Od 1923 roku w „Śpiewaku Śląskim”/„Śpiewaku” zaczęto również publikować doniesienia wskazujące na to, że w innych częściach państwa polskiego i wśród znajdującej się na obczyźnie Polonii podtrzymywano ukształtowaną w drugiej połowie XIX wieku na potrzeby ruchu narodowowyzwoleńczego narrację, przypisującą Stanisławowi Moniuszce rolę narodowego twórcy w muzyce polskiej. Związane to było z propagandą Wszechpolskiego Zjazdu Śpiewaczego, zorganizowanego w dniach 8–9 czerwca 1924 roku, podczas którego miało miejsce odsłonięcie pomnika Stanisława Moniuszki w parku Moniuszki w Poznaniu. Na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka” donoszono wówczas, że członkowie śląskich amatorskich kół śpiewaczych również wezmą udział w tej uroczystości. Ponadto nawoływano do organizowania składek na poznański pomnik moniuszkowski i zaczęto pisać o potrzebie zorganizowania podobnego przedsięwzięcia na włączonych do Polski ziemiach historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska. Mniejsza ilość kontekstu słownego odnoszącego się w jakikolwiek sposób do Moniuszki w materiałach prasowych

drukowanych w poszczególnych numerach „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka” z 1925 roku spowodowana była trudnościami finansowymi wydawców tego pisma, co przełożyło się na ograniczenie treści drukowanych na jego kartach do technicznych wskazówek dla amatorskich zespołów śpiewaczych.

Wypowiedzi prasowe ukazujące Moniuszkę w roli narodowego twórcy w muzyce były publikowane na kartach analizowanego tytułu prasowego prawie przez cały okres ukazywania się periodyku, jednak ze wzmożoną częstotliwością miało to miejsce w latach 1929–1932. Było to związane z propagandą Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich i ogólnopolskich obchodów sześćdziesiątej rocznicy śmierci Stanisława Moniuszki. W latach 1929–1930 miał miejsce proces umacniania, ugruntowywania obecności narracji opisującej postać i twórczość kompozytora w ramach górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej. Działacze Związku Śląskich Kół Śpiewaczych dołożyli starań, aby na kartach pisma kreślić możliwie najpełniejszy obraz działalności Moniuszki i późniejszej recepcji jego dzieł. Dlatego też w publikowanych wypowiedziach prasowych znalazły się również fragmenty tekstów, w których opisywano Moniuszkę w roli wychowawcy swoich rodaków, a odnoszeniu jego osoby do polskość towarzyszyło ukazywanie związków kompozytora z wileńskością – przestrzenią, która pełniła dla niego funkcję ojczyzny prywatnej. Jednak te wzmianki były zdominowane przez łączenie twórcy *Halki* z polskością, tak jak to było przyjęte w ramach polskiej kultury narodowej, bądź ze śląskością łączoną z polskością, co z kolei służyło ugruntowaniu obecności tego wytworu kulturowego w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej. Kontakt z polskimi wytworami kulturowymi stwarzał możliwość dla autochtonicznej ludności Górnego Śląska, której przedstawiciele często charakteryzowali się wykryształowaną tożsamością regionalną przy jednoczesnej indyferencji narodowej, na uświadomienie sobie wartości łączności z narodem polskim.

Z kolei we wznowionym w 1946 roku „Śpiewaku Śląskim”/„Śpiewaku”, w jedynym numerze z tego roku, wydrukowano

wypowiedzi prasowe nacechowane emocjonalnością, w których próbowano uporać się ze zniszczeniami oraz ze śmiercią licznych chórzystów i byłych działaczy Związku Śląskich Kół Śpiewaczych na skutek działań wojennych, czemu w jednym z dokumentów towarzyszyło odniesienie się do Stanisława Moniuszki jako postaci, której przypisano możliwość pełnienia roli narodowego twórcy w muzyce, symbolu polskości dla tych Górnoślązaków, którzy przeżyli okrucieństwo II wojny światowej. W sprawozdawczy, niemitologizujący sposób dziewięciokrotnie (łącznie) ukazano postać kompozytora dopiero w poszczególnych numerach pisma z 1947 roku (wydano wtedy 12 numerów) i jednokrotnie w jednym z dziewięciu egzemplarzy z następnego roku. W wypowiedziach prasowych opublikowanych na kartach powojennego „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka” przeważały nostalgiczne wspomnienia dotyczące rozwoju Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, któremu w dwudziestolecie międzywojennym patronował Moniuszko, i ubolewania nad spustoszeniem, jakie spowodowała II wojna światowa, w tym nad śmiercią wielu chórzystów i działaczy Związku oraz nad zburzeniem katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki. Najczęściej towarzyszyło temu odnoszenie postaci kompozytora do relacji etnicznej utożsamiającej śląskość z polskością, w taki sposób, w jaki czyniono to w latach 1920–1939.

Z mniejszą częstotliwością, ale z podobną systematycznością publikowano na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka” doniesienia ukazujące Moniuszkę w roli kompozytora. Treści przeanalizowanych przeze mnie materiałów prasowych pozwoliły na zastosowanie tego kodu w 263 przypadkach, przy czym rola ta była łączona z polskością 159 razy, z czego 36 wypowiedzi prasowych dotyczyło organizacji zagranicznych koncertów z muzyką Moniuszki, których publiczność w znacznej mierze składała się z polskich emigrantów, a 104 razy jego rolę łączono ze śląskością utożsamianą z polskością. Wypowiedzi prasowe zaliczone przeze mnie do trzeciej z wyróżnionych grup zawierały wyrażenia słowne wskazujące na przekonanie ich autora o możliwości budowania/kształtowania polskiej tożsamości narodowej poprzez

recepcję postaci bądź wybranych dzieł tego kompozytora przez etnicznych Górnolązaków. W stosunku do Moniuszki stosowano zaimek *nasz*.

W latach 1920–1922 kontekst społeczny powstań śląskich i plebiscytów powodował, że odnoszenie się do symbolizującego polskość kompozytora i jego wybranych dzieł, zwłaszcza oper i pieśni, sprzyjało propagandzie propolskiej orientacji wśród autochtonicznej ludności historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska, co miało wydźwięk polityczny. Natomiast gdy w wypowiedziach prasowych drukowanych na kartach „Śpie-waka Śląskiego”/„Śpiewaka” w latach 1929–1948 Stanisław Moniuszko występował jako osoba realizująca rolę narodowego twórcy w polskiej muzyce, służyło to integracji Górnolązaków z Polakami na płaszczyźnie kulturalnej. Interesujący jest jednak fakt, że w latach 1929–1931 i 1933–1948 w analizowanym przeze mnie czasopiśmie publikowano teksty przyczyniające się do trwałego wpisania postaci tego kompozytora w intersubiektywną górnośląską przestrzeń kulturową. Było to związane z propagandą i realizacją idei Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich (czerwiec 1930) oraz z obchodami rocznic tego pieśniarskiego festiwalu i promocją oraz realizacją uroczystości dwudziestopięciolecia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Zjazd ten był planowany na 8–10 czerwca 1935 roku, jednak z powodu śmierci marszałka Józefa Piłsudskiego jego realizację przesunięto na następny rok. W wypowiedziach prasowych dotyczących tych dwóch przedsięwzięć, których inicjatorami byli działacze śląskiego amatorskiego ruchu chóralnego, obcowaniu z postacią i twórczością Moniuszki – narodowego twórcy w muzyce polskiej – nadawano pozaestetyczną funkcję społeczną: integrowania polskości ze śląskością. Majowy numer „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka” z 1932 roku poświęcony był ogólnopolskim obchodom sześćdziesięciolecia śmierci Stanisława Moniuszki. W materiałach prasowych dotyczących uczczenia tej rocznicy łączono postać i twórczość kompozytora przede wszystkim z polskością. Donoszono również o wykonywaniu jego utworów przez chóry należące do Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, co stwarzało sy-

tuacje symbolicznego łączenia tak charakterystycznego dla polskiej tożsamości narodowej wytworu kulturowego ze śląskością.

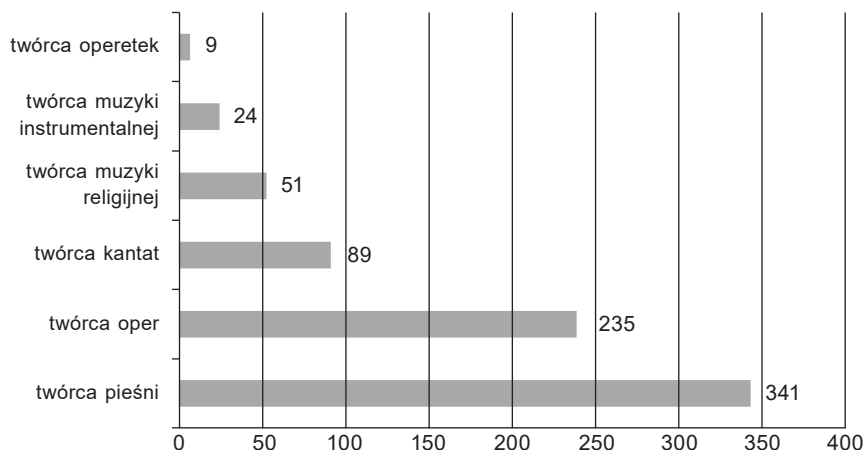
Znamienne, że w analizowanym przeze mnie materiale prasowym sporadycznie występował kontekst słowny ukazujący Moniuszkę pełniącego rolę społeczną wychowawcy (trzykrotne zastosowanie kodu) bądź społecznika (jednokrotne zastosowanie kodu). Sądzę, że przyczynę tego stanu rzeczy można upatrywać właśnie w mającym wtedy miejsce procesie mitologizacji tego kompozytora na symbol polskości, a zwłaszcza na symbol polskości Górnego Śląska, w ramach którego uwypuklano przede wszystkim istotne wówczas pod kątem konstituowania spójnej polskiej wspólnoty narodowej etniczne treści łączone z postacią i twórczością kompozytora, przy jednoczesnym pomijaniu narracji o innym charakterze.

3.2.3. Twórczość Stanisława Moniuszki na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka”

Tworzone przez Stanisława Moniuszkę gatunki muzyczne, które opisywano na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka”, zostały przedstawione na wykresie 9.

Na kartach analizowanego przeze mnie tytułu prasowego najczęściej pisano o pieśniach Stanisława Moniuszki (341 razy). Jednak nie tylko ilość kontekstu słownego, ale również sposób, w jaki łączono pieśni tego kompozytora z relacją etniczną, są istotne dla dokonanej analizy. Funkcjonująca w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej narracja dotycząca tego wytworu kulturowego łączona była przede wszystkim z polskością, więc i Moniuszkowskie śpiewy przez analogię określano jako polskie, bez względu na to, czy zostały one napisane do słów polskiego czy zagranicznego poety. Na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka” podtrzymywano również mit, że największa liczba Moniuszkowskich pieśni została skomponowana do słów Adama Mickiewicza. Moim zdaniem miało to służyć zachowaniu narracji charakterystycznej dla polskiej intersubiek-

tywnej przestrzeni kulturowej drugiej połowy XIX wieku i początku XX wieku.



WYKRES 9. Ilość kontekstu słownego występującego w materiałach prasowych drukowanych na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka” z lat 1920–1948, odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: *Stanisław Moniuszko jako twórca muzyki*

ŹRÓDŁO: Opracowanie własne na podstawie: „Śpiewak Śląski”/„Śpiewak” z lat 1920–1948.

Podobnie często na kartach analizowanego czasopisma publikowano treści ukazujące Stanisława Moniuszkę jako twórcę oper (kod ten zastosowano 235 razy). W narracjach tych koncentrowano się przede wszystkim na dziełach scenicznych, które już w dziewiętnastowiecznej polskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej funkcjonowały jako symbol polskości. Najczęściej pisano o drugiej wersji *Halki*, *Verbum nobile*, *Hrabinie* i *Strasznym dworze*, sporadycznie i sprawozdawczo wspomniano o *Parii* – jedynej Moniuszkowskiej operze o nie polskiej, ale hinduskiej tematyce. Często donoszono o wykonywaniu przez śląskie amatorskie chóry bądź orkiestry dęte odpowiednio przekształconych fragmentów najpopularniejszych oper Moniuszkowskich. Sytuacje te stwarzały możliwość odniesienia postaci kompozytora zarówno do polskości, jak i do śląskości. Ponadto opery

te były częstym tematem drukowanych w „Śpiewaku Śląskim”/ „Śpiewaku” materiałów prasowych dotyczących działalności sceny operowej zorganizowanej przy Teatrze Polskim w Katowicach (1922–1932) oraz doniesień o repertuarze muzycznym zagranicznych teatrów. Biorąc pod uwagę, że czasopismo to było organem zjednoczenia śląskich amatorskich zespołów śpiewaczych/muzycznych, a od 1926 roku – zgodnie z założeniami redakcyjnymi – miało ono trafiać również do analogicznych zespołów działających na całym terytorium państwa polskiego (w praktyce pismo to pozostało jednak „własnością” Górnolązaków, gdyż pozostałe związki śpiewacze zaopatrywały się tylko w obowiązkowy egzemplarz), drukowanie na jego kartach informacji o zagranicznych sukcesach Moniuszkowskich oper, o których wystawienie często zabiegały środowiska polonijne, służyło przekonaniu związanej z ideą społecznego śpiewu chóralnego ludności górnolązkiej do wartości, jaką może nieść ze sobą kontakt z symbolizującymi polskość wytworami kulturowymi – postacią Stanisława Moniuszki i jego dziełami, a za ich sprawą – z narodem polskim.

Proces budowania polskiej tożsamości narodowej, dokonujący się w latach 1920–1948 za sprawą recepcji postaci i dzieł kompozytora wśród mieszkańców włączonych do państwa polskiego ziem historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska, jest również widoczny w tych fragmentach opublikowanych w „Śpiewaku Śląskim”/ „Śpiewaku” wypowiedzi prasowych, które dotyczyły kantat Stanisława Moniuszki. Dokonana przeze mnie analiza materiału prasowego pozwoliła na zastosowanie tego kodu 89 razy. Opublikowana na kartach czasopisma narracja znacząco różniła się jednak od zawartych w korespondencji kompozytora doniesień o jego twórczości kantatowej. Źródłem łączonych z nią relacji etnicznych nie była treść kantat (często litewska), ale sposób, w jaki Stanisław Moniuszko funkcjonował w ramach polskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej. Doniesienia o wykonywaniu kantat przez wybrane śląskie amatorskie zespoły śpiewacze początkowo pobudzały proces internalizowania przez Górnolązaków kompozytora funkcjonującego jako sym-

bol polskości. Z biegiem czasu, w kontekście Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich (1930) i obchodów dwudziestopięciolecia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych (1936), materiały prasowe o charakterze intencjonalnym drukowane na kartach czasopiśma oraz wykonywanie i recepcja kantat Stanisława Moniuszki na obszarze historyczno-geograficznych ziem Górnego Śląska służyły symbolicznemu zaświadczeniu o polskości tego regionu.

Relatywnie rzadko w latach 1920–1948 drukowano w analizowanym przeze mnie tytule prasowym wypowiedzi dotyczące Moniuszkowskiej twórczości operetkowej, religijnej bądź też nielicznych skomponowanych przez niego utworów muzyki czyściinstrumentalnej. O operetkach i utworach instrumentalnych wspomniano przy okazji publikowania artykułów tematycznych, szeroko opisujących działalność tego kompozytora. Ponieważ Moniuszkę odnoszono w nich do samej polskości bądź do polskości w odpowiedni sposób łączonej ze śląskością, analogiczne relacje etniczne przypisywano tym przejawom jego kompozytorskiej twórczości. Natomiast względnie systematycznie, choć niezbyt często, drukowano na kartach „Śpiewaka Śląskiego”, „Śpiewaka” materiały prasowe dotyczące religijnej twórczości tego kompozytora. Warto przypomnieć, że w latach 30. wybrane śląskie amatorskie zespoły śpiewacze wykonały *I, II i III Litanię ostrobramską* Moniuszki. Dominującą cechą tych narracji było zwrócenie uwagi czytelników nie na sferę *sacrum*, ale na polskość łączoną z postacią kompozytora. Fakt ten wskazuje też na proces budowania wśród Górnoszlązaków polskiej tożsamości narodowej poprzez muzykę.

3.3. Działania związane ze Śląskimi Uroczystościami Moniuszkowskimi jako czynności artystyczne w funkcji czynności społecznych wzmacniających budowanie polskiej tożsamości narodowej wśród górnośląskiej ludności

Właściwy dla danej grupy społecznej kontekst odbioru dzieł muzycznych może w szczególnych przypadkach powodować,

że zarówno poszczególne utwory, jak i obowiązujący w danej zbiorowości obraz ich kompozytora funkcjonują w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej jako symbole odsyłające obcuje z nimi jednostki do rzeczywistości pozamuzycznej. Jeżeli owa przestrzeń symboliczna powiązana jest z płaszczyzną etniczną bądź narodową grupy, to kontakt z tekstami kultury muzycznej może uaktywnić proces budowania tożsamości narodowej danej grupy bądź kształtować jego przebieg. Wypowiedzi prasowe kreujące proces recepcji tego typu dzieł muzycznych i ich twórców są nacechowane silną emocjonalnością i wykazują charakter intencjonalny, dzięki czemu kontakt z opisanymi w nich wytworami kulturowymi może wywoływać wśród odbiorców określone skojarzenia, przeżycia i nakłaniać ich do konkretnych postaw. Florian Znaniecki wskazywał, że dzieła muzyczne i funkcjonujące w intersubiektywnej przestrzeni społecznej postacie ich twórców mogą w pewnej mierze służyć jako środki porozumienia i integracji społecznej, gdyż ludzie, którzy ich doświadcniają, rozumieją i cenią je, dzielą się także wyobrażeniami, ideami i uczuciami, które te dzieła estetyczne wyrażają (ZNANIECKI, 1990: 75). Budowanie/kształtowanie tożsamości narodowej za sprawą recepcji twórczości danego kompozytora to proces, który ma na celu nie tylko ukształtowanie/aktywizowanie świadomości narodowej poszczególnych jednostek, ale również ich integrację w ramach ich wspólnoty narodowej, w której uczestnictwo wiąże się z realizacją specyficznej tożsamości kulturowej. Dla procesu integracji grupy społecznej i utrwalenia jej solidarności istotny jest kult bohatera uosabiającego ważne dla członków danej grupy społecznej wartości. Stanisław Moniuszko i jego twórczość, wytwór kulturowy funkcjonujący w ramach górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej pierwszej połowy XX wieku, to przykład czysto kulturowego typu bohatera – genialnego twórcy (ZNANIECKI, 1990: 125) – mitologizowanego na symbol polskości Górnego Śląska. Zachodzenie tego typu procesu powoduje, że czynność artystyczna, której treścią są przeżycia estetyczne, może występować w funkcji czynności społecznej, gdyż za jej przyczyną

mogą nastąpić pozaestetyczne działania odbiorców, takie jak aktywizacja postaw narodowych.

Ukoronowaniem narastającego kultu Stanisława Moniuszki była organizacja Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich. W dniu 17 marca 1929 roku podczas Walnego Zjazdu Śląskich Kół Śpiewaczych w sali Powstańców w Katowicach Stefan Marian Stoński przedłożył projekt ufundowania przez śląskie śpiewactwo pomnika „największego pieśniarza polskiego” Stanisława Moniuszki, którego odsłonięcie nastąpiłoby podczas zjazdu śpiewaczego. Uczestnicy zebrania entuzjastycznie odnieśli się do tej propozycji, czego dowodem było natychmiastowe rozpoczęcie zbierania funduszy na ten cel (za: WÓJCIK, 2010: 185). Do wszystkich kół związkowych rozesłano listy składek na katowicki pomnik Moniuszki, które po wypełnieniu miały zostać złożone w księgę. Nazwiska ofiarodawców zamierzano ogłosić w pamiętniku wydanym w związku ze Śląskimi Uroczystościami Moniuszkowskimi 1930 roku. Podczas posiedzenia Komisji Artystycznej 2 czerwca 1929 roku (za: WÓJCIK, 2010: 187) uchwalono, że odsłonięciu pomnika kompozytora będzie towarzyszyć zakrojona na szeroką skalę prezentacja jego twórczości. W tym celu Stoński podjął się opracowania na chór dwóch solowych pieśni Moniuszkowskich. Dyskutowano również projekt wykonania przez połączone chóry *Sonetów krymskich*, *Widm*, kantaty mitologicznej *Milda* i innych utworów kompozytora. Na zebraniu 27 czerwca 1929 roku (za: WÓJCIK, 2010: 187) uchwalono, że na kartach „Śpiewaka” mają być publikowane sprawozdania z wysokości wpływających na fundusz budowy pomnika sum wraz z danymi ofiarodawcy przy kwocie wyższej niż dwa złote. Stoński apelował, aby korzystać z każdej sposobności szerzenia propagandy na rzecz pomnika. W dniu 6 października 1929 roku, podczas zebrania Komisji Artystycznej pod przewodnictwem Stońskiego, w trakcie omawiania kwestii budowy pomnika wyłonił się projekt organizacji koncertów na ten cel (za: WÓJCIK, 2010: 188).

O planach zorganizowania w Katowicach w 1930 roku Ogólnosląskiego Zjazdu Śpiewaczego, podczas którego zostanie odsłonięty pomnik Stanisława Moniuszki, informowano już na

łamach „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka” z marca 1929 roku. Pierwsze wzmianki na ten temat zamieszczano w *Kronice muzycznej*. Początkowo informowano, że pomnik ten stanie w wystybulu Teatru Polskiego w Katowicach, a jego odsłonięcie nastąpi podczas czerwcowego Zjazdu Śląskich Kół Śpiewaczych w 1930 roku, który projektowano jako Wielki Festiwal Muzyki Polskiej (*Pomnik Stanisława Moniuszki*, [w:] *Kronika muzyczna*, „Śpiewak” 1929, nr 3: 31). Później donoszono, że pomnik Moniuszki zostanie odsłonięty na placu Andrzeja w Katowicach, którego nazwa zostanie zmieniona na plac Moniuszki (*Pomnik Moniuszki*, [w:] *Kronika muzyczna*, „Śpiewak” 1929, nr 11: 142), ale w ostateczności wybrano plac Karola Miarki w Katowicach. Podkreślano, że planowane uroczystości będą pierwszym tego typu wydarzeniem w Polsce, a budowa pomnika wyłącznie ze składem zrzeszonych w śląskich chórach amatorskich śpiewaków nie ma precedensu (STOIŃSKI, 1929d: 80). Od lipca 1929 roku w „Śpiewaku” drukowano sprawozdania z wysokości składek na pomnik Moniuszki w stolicy Śląska, przekazanych przez poszczególne chóry.

Pierwszy plan Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich zamieszczono już w lipcowym numerze pisma z 1929 roku (FOJCİK, 1929: 92–93). Jako pieśni wspólne dla chórów pragnących wziąć udział w zjeździe wybrano *Pieśń wojenną* Stanisława Moniuszki dla chórów męskich, *Gaude Mater Polonia* Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego, *Pieśń poranną* Moniuszki i *Rotę Górnoszlązków* Piotra Maszyńskiego dla chórów mieszanych. Szczegółowy program uroczystości i VI Ogólnego Zjazdu Śpiewaków Śląskich zamieszczono w trzecim numerze pisma z 1930 roku („Śpiewak” 1930, nr 3: 33–34). Podczas tego trzydniowego festiwalu zamierzano w sposób przekrojowy zaprezentować Moniuszkowską twórczość: od pieśni poprzez ballady, kantaty, muzykę religijną do oper.

Planowano wydać księgę pamiątkową obrazującą historię i rozwój śląskiego ruchu śpiewaczego, dlatego poproszono śpiewaków o udostępnienie starych gazet, programów, śpiewników, rycin, fotografii, pism i protokołów obrazujących działalność ślą-

skich chórów. Apelowano o urządzenie przez poszczególne chóry koncertów na rzecz budowy pomnika Stanisława Moniuszki i propagujących jego twórczość. Spotkało się to z dość szerokim odzewem. Koncerty moniuszkowskie organizowały takie zespoły śpiewacze i instrumentalne jak: Towarzystwo Śpiewu im. Moniuszki w Królewskiej Hucie (*Kronika muzyczna*, „Śpiewak” 1929, nr 8–9: 113), Towarzystwo Śpiewacze Ogniwo i Związek Zawodowych Muzyków Rzeczypospolitej Polskiej (*Kronika muzyczna*, „Śpiewak” 1929, nr 10: 125), Towarzystwo Śpiewacze Seraf z Rybnika (*Kronika muzyczna*, „Śpiewak” 1929, nr 11: 143), Towarzystwo Przyjaciół Teatru Polskiego w Bielsku (STOIŃSKI, 1929b: 145), chór Halka z Nikiszowca (STOIŃSKI, 1929e: 158), chóry męskie Chopin z Załęża i Lutnia z Załęskiej Hałdy (FOJCIK, 1930: 26), Chór im. Wyspiańskiego z Szopienic i Harmonia z Mysłowic (*Koncert na pomnik Moniuszki*, [w]: *Opera i koncerty*, „Śpiewak Śląski” 1930, nr 40). O odbywających się na Górnym Śląsku koncertach moniuszkowskich informowano we wszystkich numerach pisma z okresu marzec 1929 – marzec 1931. Zebrane fundusze miały pokryć koszty materiałów i pracy twórczej braci Chorembskich*.

W odezwach do śląskich drużyn śpiewaczych i w artykułach tematycznych dotyczących Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich była zauważalna mitologizacja postaci i twórczości Stanisława Moniuszki na symbol polskości Górnego Śląska. Udział w tych uroczystościach określono jako „manifestacja polskiego posłannictwa na Śląsku” (STOIŃSKI, 1929c: 121). Akt postawienia w stolicy Śląska moniuszkowskiego monumentu namaszczało na widoczny symbol pokojowego posłannictwa polskiego na Śląsku. Zapowiadano, że do uroczystości dołączy się Opera z Teatru Polskiego w Katowicach, gdzie zostaną wystawione dzieła sceniczne mistrza. Apelowano do dyrygentów poszczególnych zespołów śpiewaczych, aby stawili się na czerwcowym zjeździe

* Bracia Chorembscy byli autorami projektu katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki. Wykonawcą monumentu był Wincenty Chorembski.

organizowanym w Katowicach w 1930 roku zwartą, potężną gromadą i godnie uczcili „naszego króla pieśniarzy”, a co za tym idzie – pokazali światu, że lud śląski umie pielęgnować pieśń polską i sławić jej mistrzów (*Okręg myślowicki...*, [w:] *Kronika muzyczna*, „Śpiewak” 1929, nr 11: 143).

W odezwach skierowanych do śląskich drużyn śpiewaczych zachęcano do aktywnego włączania się w działalność na rzecz budowy katowickiego pomnika Moniuszki i rozpowszechniania jego twórczości. Pisano, że mieszkańcy śląskiej ziemi stoją wobec faktu zakrojonej na wielką skalę akcji, której owoc będzie dumą następnych pokoleń. Samych śpiewaków nazywano pierwszoszerogowymi szermierzami w walce o wielką przyszłość ojczyzny (STOIŃSKI, 1929a: 138). W mitologizujący sposób definiowano Moniuszkę jako propagatora polskiego ruchu śpiewaczego na Górnym Śląsku i w innych rejonach kraju, pisząc, że był on tym,

który jako pierwszy w Polsce w potężnych dziełach wokalnych pragnął przemówić do swego narodu i napisał takie dzieła, jakie zmuszały od pierwszej chwili i zmuszają nas dziś do organizowania poważnych i wielkich zespołów śpiewaczych mogących wykonać jego utwory [...]. Moniuszko dał narodowi polskiemu w muzyce i śpiewie to [...], czego naród lubiący śpiewać, potrzebował w latach niewoli i zawsze potrzebować będzie na drodze do swej wielkiej przyszłości (STOIŃSKI, 1929f: 155).

Stoiński w swoich artykułach przede wszystkim propagował ideę, że moniuszkowski zjazd śpiewaczy zorganizowany na wolnej ziemi śląskiej będzie manifestacją polskości dowodzącą, że śpiewactwo polskie na Śląsku, w atmosferze wolności, zdolne jest do poważnych przedsięwzięć. Warta przytoczenia jest deklaracja:

Śpiewacy Śląscy, stawiając pomnik największemu polskiemu pieśniarzowi, będą pierwszymi, którzy pragną uczcić zasługi wielkiego geniusza muzycznego narodu polskiego – Śpiewacy Śląscy stawiając pomnik Moniuszce – stawiają sobie pomnik, gdyż mówić on będzie zawsze i wszystkim, o wielkich zaletach śpiewa-

czego społeczeństwa śląskiego, które pierwsze w Polsce z własnej inicjatywy, z własnych funduszy zdobyło się na uczczenie największego polskiego pieśniarza (Stoiński, 1930b: 10).

Moniuszkę nazywano genialnym twórcą nieśmiertelnych dzieł wokalnych i wychowawcą, wodzem narodu. Przyrównano go do Adama Mickiewicza i Jana Matejki, zaznaczając, że wszyscy trzej narodowi twórcy krzepili swą działalnością ducha polskiego. Tekst ten mitologizuje Moniuszkę na prekursora amatorskiego polskiego ruchu śpiewaczego, zwłaszcza tego rozwijającego się wśród autochtonicznych mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska. Nazywano go „ojcem duchowym dzisiejszych rzesz śpiewaczych”, podkreślano, że jego dzieła wypełniły otchłań pomiędzy geniuszem twórczym a masą jednostek należących do narodu polskiego. Puentą artykułu jest następująca deklaracja:

Pielęgnując skarby naszych wódzów duchowych zaklęte w tonach pieśni – pielęgnujemy najczystsze, najszlachetniejsze i najwznioślejsze uczucia i myśli; Moniuszko jest pieśni polskiej wskrzesicielem i ojcem. Pisał dla zespołów, których w Polsce za życia jego nie było. Jego pieśń, jego dzieła je wskrzesiły i dały początek obecnemu ruchowi śpiewaczemu w Polsce; i piękne jest zrządzenie Boże, że Ci, o których Moniuszko myślał tworząc – dziś pierwsi stają u stóp jego pomnika – a Ci pierwsi to tu na Śląsku, śpiewacy ślascy, naród twardy i cichy – i tak mocno polski – polski – w czynie! polski – w zapale! (Stoiński, 1930a: 65–66).

Tego typu wypowiedzi prasowe łączyły postać kompozytora i jego twórczość z utożsamianą z polskością śląskością. Zabieg ten był umacniany przez zwroty językowe sugerujące, że w ramach górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej ten wytwór kulturowy funkcjonuje jako symbol polskości Górnego Śląska.

Z kolei Edward Wrocki nazwał Moniuszkę księciem pieśni, którego duszę zamieszkał Melos nieznający innego tonu niż rdzennie polski:

wszystek co doń przenikało, niby z bratniej, lecz przecież obcej schedy muzycznej wprost precudnie przetapiał na rdzennie polski kruszec, a gdy wyrokiem niezbadanym rodziło się coś jakby odmiennego, to było to zawsze słowiańskie (przeważnie) w najpiękniejszym tego słowa znaczeniu (WROCKI, 1930: 67).

Zwrócono uwagę, że Moniuszko przyszedł na świat w Ubielu, na pograniczu polsko-rosyjskim, gdzie wchłaniał wartości charakterystyczne dla polskiego ducha kresowego. Natomiast Antoni Wieniawski nazwał kompozytora:

wielkością narodową, jedną z najszczytniejszych chlub [...], natchnionym i najbardziej polskim piewą narodowym, zrośniętym z naszą glebą i z niej wyrosłym [...], najwymowniejszym i najbardziej do serc naszych przemawiającym ilustratorem naszej przeszłości i naszych tradycji (WIENIAWSKI, 1930: 75).

W artykule tym zawarto również apostrofę do zrzeszonych w Związku Śląskich Kół Śpiewaczych Polaków – Ślązaków, chwając ich za działania związane z budową katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki, który określano jako hołd nie tylko dla wielkiego kompozytora, ale i wielkiego muzyka – obywatela, muzyka – patrioty, który swym duchem, myślą i czynem wrósł w ziemię ojczystą. Doceniano, że Moniuszce:

udało się rozśpiewać zbiorową duszę polskiego społeczeństwa. Gdyby Moniuszko poszybował szlakiem górnych lotów chopinowskiej muzy – byłibyśmy może bogaciej reprezentowani na niwie międzynarodowej, ale brakłoby nam owej karmy duchowej, na której wzrósł i stężał wśród tak ciężkich warunków przed laty zapoczątkowany polski ruch śpiewaczy – zapowiedź potęg muzycznej polskiego narodu (SACHSE, 1930b: 77).

Na zakończenie autor nazwał Moniuszkę apostołem polskiego ruchu śpiewaczego, a działaczy zrzeszonych wokół amatorskich organizacji śpiewaczych określił spadkobiercami idei umuzykalniania szerokich mas społeczeństwa.

Śląskie Uroczystości Moniuszkowskie określano jako ucztę dla ducha szerokich mas ludowych, które podczas swojej trudnej codziennej pracy rzadko mogą czerpać ze skarbcza narodowej kultury polskiej. Podczas tego festiwalu wykonano *III Litanię ostrobramską* i *Sonety krymskie*, kantatę mitologiczną *Milda*, *Balladę o Florianie Szarym*, *Trzech Budrysów*, *Elegię* oraz *Czasy Moniuszki*. Pierwszego dnia zjazdu miało miejsce odsłonięcie pomnika kompozytora, na którego cokole widnieje napis: „MONIUSZCE – ŚPIEWACY ŚLĄSCY”. Na zakończenie uroczystości odsłonięcia pomnika chóry masowe odśpiewały Moniuszkowską *Pieśń poranną* oraz *Rotę Ślązaków*. Na kartach „Śpiewaka” podkreślano doniosłość Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich, dzięki którym Ślązacy mieli okazję „rozwiąć złośliwe legendy szerzone przez Niemców, jakoby Moniuszko był małą lokalną wielkością” (SACHSE, 1930a: 90). Z twórczości operowej zaprezentowano *Halkę*, *Straszny dwór*, *Verbum nobile* i *Flisa*. W katowickim konserwatorium muzycznym zorganizowano również wystawę moniuszkowską (fotografia 2).

Podczas przemówień powitalnych podkreślano, że Związek Śląskich Kół Śpiewaczych zdobył się na wielki czyn, aby udokumentować polskość tego terenu pogranicza i zamanifestować swoją ciężką organizacyjną oraz patriotyzm. Śpiewaków zrzeszonych w tym związku nazwano synami i córami bojowników pieśni polskiej na Śląsku.

Czyn śpiewaków śląskich jest dowodem, że ukochali oni mocno pieśń polską i największego polskiego pieśniarza S. Moniuszkę [...]; my śpiewacy śląscy łączymy się w dzisiejszej uroczystości duchem z całym narodem polskim [...]; pomnik tu wzniesiony świadczyć będzie o potędze kultury polskiej i społeczeństwo śląskie z dumą powita dzieło zbratania kulturalnego ku czci i chwale Rzeczypospolitej!” (*Przemówienie Pana Prezesa Imieli*, 1930: 92).

W swoim przemówieniu ks. inf. Wilhelma Kasperlik podkreślał, że stawiając pomnik Moniuszki w Katowicach, Ślązacy spłacają



FOTOGRAFIA 2. Uroczystości odsłonięcia pomnika Stanisława Moniuszki w Katowicach w 1930 roku

ŹRÓDŁO: Archiwum Czytelni Muzycznej Biblioteki Śląskiej w Katowicach.

dług wdzięczności swemu mistrzowi pieśni, który wpajał w lud ten otuchę i wytrwałość, kiedy Śląskowi odbierano powoli wszystko, wolność, mienie, mowę i pacierz, wówczas to zjawiła się pieśń, która uduchowiła zwątpionych i budziła nadzieję (*Przemówienie księdza inf. Kasperlika*, 1930: 92–93).

Dodatkowo w przemówieniu tym zaznaczono, że umiejscowienie pomnika w stolicy Górnego Śląska – terenu pogranicza – a nie w innym mieście polskim ma symbolicznie świadczyć o wspólnocie uczuć i wspólnej kulturze muzycznej Ślązaków i Polaków zamieszkujących te obszary. Śląskie Uroczystości Moniuszkowskie określano jako święto zbratania się całego narodu polskiego na ziemi śląskiej.

Po odsłonięciu pomnika Stanisława Moniuszki wicewojewoda śląski dr Zygmunt Żurawski w swoim przemówieniu uwypuklał

narodowe i państwowe znaczenie umiejscowienia pomnika pieśniarza i twórcy narodowej opery polskiej jako manifestacji polskości Górnego Śląska i wspólnoty kultury narodowej. Ponadto przypomniał, że Karol Miarka, którego imię nosi plac, gdzie postawiono pomnik pieśniarza, działał jako literat, dziennikarz i zbieracz pieśni śląskich w tym samym czasie co Moniuszko. Obydwie te postacie przyczyniały się do budzenia życia narodowego wśród członków zbiorowości, do której należały.

Już w kolejnym, podwójnym numerze pisma Stoiński podkreślał integracyjny wymiar mającego miejsce w dniach 7–9 czerwca 1930 roku festiwalu pieśni:

Uroczystości Moniuszkowskie w formie tej, jaką nadano im na Śląsku, to jest jako wielkie święto ludowe z udziałem wszystkich warstw społeczeństwa śląskiego liczące tysiące głów hołdujących geniuszowi pieśni polskiej pod pomnikiem w dniu jego poświęcenia, to mocne związanie się Śląska z ziemią polską, z Macierzą, z jej kulturą i historią (STOIŃSKI, 1930c: 106).

Przypomniał, że dopiero od dziesięciu lat możliwe jest pielęgnowanie kultury polskiej na Górnym Śląsku, a przez wieki ta prastara dzielnica piastowska poddawana była wpływom obcych kultur. W tekście tym Moniuszkę nazwał „wskrzesicielem polskiej muzyki narodowej i pieśni”, a czynność zorganizowania przez chórzystów zrzeszonych w Związku Śląskich Kół Śpiewaczych moniuszkowskiego festiwalu określił jako:

wyraz społeczeństwa zahartowanego potężnymi wysileniami woli, jaka jest przymiotem ludzi żyjących w ciężkich warunkach bytu codziennego, górników śląskich i hutników, nie pół duchów wyczerpanych i mdlejących w pół drogi, ale ludzi zdolnych do wzlotów wysokich (STOIŃSKI, 1930c: 106).

W tekście tym odniósł się również do antagonizmu polsko-niemieckiego właściwego dla tego terenu pogranicza i do jego historycznych uwarunkowań. Pomnik Stanisława Moniuszki, stojący na jednym z katowickich placów, uważano za symbol świadczący, że:

miłość Śląska do polskiej ojczyzny nie płynie z jakiejś sztucznej nienawiści ku kulturze byłego najeźdźcy [...]. I mogą wrogowie nasi odrodzenie Śląska sobie tłumaczyć jako chwilową aberrację rzekomo pragermańskiej duszy śląskiej, jako sztuczną adaptację sprowadzoną sprytnymi obietnicami wielkopolskich demagogów; – wszystko to traci głęb na mieliznach ich naciągniętych rozumowań, na bagniskach ich kłamstw i oszczerstw, rozlewa się w kałuże dla nich zastraszające w chwili, gdy lud śląski manifestuje swą przynależność polską niewymuszonym a szczerym hołdem przed wielkością geniusza polskiego (Stoiński, 1930c: 106–107).

Zwracano uwagę, że Śląskie Uroczystości Moniuszkowskie pełniły funkcję oczyszczenia się ludności śląskiej z obcych naleciałości kulturowych i były dowodem na to, że polskojęzyczna ludność śląska odnajduje siebie w dziełach polskiego twórcy. Festiwal moniuszkowski doceniano nie tylko jako święto amatorskiego ruchu śpiewaczego, ale również jako symboliczny fakt opowiedzenia się Górnoszlązaków za kulturą polską. Znamienne są słowa Stoińskiego relacjonujące podniosłość nastroju wytworzonego przez rzesze ludności zgromadzonej na placu Karola Miarki przed pomnikiem z napisem: „MONIUSZCE – ŚPIEWACY ŚLĄSCY”:

tam przed pomnikiem unosił się duch ludu śląskiego w przepysznym szacie polskich barw melodii moniuszkowskiej, pieśni polskiej, takiej, jaką można porażać i zwyciężać jak orężem (Stoiński, 1930c: 107).

Tego typu wypowiedzi świadczą o dokonującym się wówczas procesie integracji kulturowej polskojęzycznych Górnoszlązaków z polską grupą narodową. Należy podkreślić, że Śląskie Uroczystości Moniuszkowskie nie były wydarzeniem jednorazowym. Ich rocznice świętowano cyklicznie do wybuchu II wojny światowej.

O ważności Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich dla działaczy Związku Śląskich Kół Śpiewaczych świadczy fakt zamiesz-

czania w kolejnych numerach pisma informacji o obecności wśród ludności zgromadzonej pod pomnikiem Moniuszki w chwili jego odsłonięcia innych kompozytorów, muzyków, muzykologów czy publicystów muzycznych. Przykładowo uczyniono tak, pisząc o prof. Michale Józefowiczu z Wilna (*Prof. Michał Józefowicz...*, 1931: 10), Stanisławie Niewiadomskim (Stoiński, 1931a: 49–50), Wacławie Lachmanie (Stoiński, 1931b: 66) czy Piotrze Maszyńskim (Stoiński, 1934a: 35). Znamienne, że jeden z głównych działaczy propagujących rozwój śląskiego amatorskiego ruchu muzycznego, Stefan Marian Stoiński, pisząc po śmierci Maszyńskiego artykuł kreślący jego sylwetkę, nie tylko podkreślił jego zaangażowanie w rozwój polskich kół śpiewaczych, zwłaszcza wśród górnośląskiej ludności, ale przyrównał go także do Stanisława Moniuszki, pisząc, iż dał on organizującemu się w zespoły chórowe społeczeństwu polskiemu to, co muzycznemu domowi polskiemu dał Moniuszko w swych *Śpiewnikach domowych*:

Oboje są jedynymi wielkimi muzykami polskimi, którzy z ręką na pulsie najżywotniejszych muzycznych potrzeb narodu rzucają najlepsze plony swego talentu w lud na to, by krzepić narodowo, by pogłębić miłość do nieszczęśliwej ojczyzny, by ratować w społeczeństwie to, co ginęło pod razami zaborców, skierowanych w polskość ducha narodu (Stoiński, 1934b: 99).

Śląskie Uroczystości Moniuszkowskie porównywano do Wszechpolskiego Zjazdu Śpiewaczego w Warszawie z 1922 roku oraz do Wszechśłowiańskiego i Ogólnopolskiego Zjazdu w Poznaniu z lat 1924 i 1929. Zjazdy te kontrastowano ze skromnymi i lokalnymi zjazdami, które miały miejsce w Toruniu, we Lwowie, w Wilnie i w Kielcach. Dokonując refleksji po Ogólnośląskim Zjeździe Śpiewaczym w Katowicach z 1930 roku, w piątym numerze „Śpiewaka” z 1931 roku, Stoiński zauważył, że 4 czerwca 1932 roku przypada sześćdziesiąta rocznica śmierci Moniuszki i z okazji tej

stolica zamierza uczcić zasługi nieśmiertelnego twórcy ufundowaniem wspaniałego pomnika (Stoiński, 1931b: 69).

Autor artykułu puentuje go życzeniami, aby w Warszawie w 1932 roku powtórzono sukces zorganizowanego w 1930 roku na Górnym Śląsku odsłonięcia pomnika naszego pieśniarza i przygotowania festiwalu moniuszkowskiego. Jednak już w pierwszym numerze pisma z 1932 roku w *Kronice muzycznej* („Śpiewak” 1932, nr 1: 10) zamieszczono informację, że sekcja im. Stanisława Moniuszki Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego dysponuje zbyt małą sumą, aby wystawić godny pomnik, i dlatego proponowano wmurowanie kamienia węgielnego w roku jubileuszowym w miejscu, w którym w dogodniejszym czasie stanie odpowiedni monument.

Natomiast w czerwcu 1931 roku obchodzono w Katowicach pierwszą rocznicę odsłonięcia pomnika Moniuszki na placu Karola Miarki (*Kronika muzyczna*, „Śpiewak” 1931, nr 6: 90). Z tej okazji licznie zgromadzeni śpiewacy ślascy złożyli wieniec u stóp pomnika i wykonali szereg pieśni. Do zgromadzonych przemówił prezes Związku Śląskich Kół Śpiewaczych Stanisław Marian Stoński. Znamienne, że w dziesiątym i jedenastym numerze pisma informowano, że Związek Śląskich Kół Śpiewaczych własnym nakładem wydał portret Moniuszki i zachęca, aby znajdował się on w sali każdego śląskiego towarzystwa śpiewaczego oraz w mieszkaniu każdego śpiewaka. Można to interpretować jako działania propagujące kult kompozytora wśród propolskich Górnoślązaków. Szósty numer „Śpiewaka” z 1932 roku wydano z większą liczbą stron, gdyż był on poświęcony sześćdziesiątej rocznicy śmierci Moniuszki. Na stronie tytułowej pisma umieszczono szkic popiersia kompozytora, a na następnych kartach – siedem artykułów tematycznych dotyczących Moniuszki. W artykule Stońskiego pt. *Znaczenie Moniuszki w polskiej kulturze artystycznej XIX wieku* kompozytor został wymieniony razem z innymi narodowymi twórcami: Mickiewiczem, Słowackim, Chopinem, Grottgerem i Matejką. Nazwano ich granitowymi kariatydami dziewiętnastowiecznej sztuki polskiej, które dźwigają nowy, jaśniejący najwspanialszymi barwami gmach. Znamienne, że autor, podkreślając znaczenie narodowej twórczości artystycznej w okresie porozbiorowym, używa terminologii wojennej. Dzieła

mistrzów dziewiętnastowiecznej sztuki polskiej zostały określone jako bezkrwawe akty walki o duszę polską bądź wcielenia ducha polskiego. Ciekawym zabiegiem było podzielenie wyróżnionych w artykule narodowych twórców na dwie kategorie: piewców świetnej polskiej przeszłości, do który zaliczono Mickiewicza, Matejkę i Moniuszkę, oraz wieszczów, których czyny są zwrócone ku przyszłości ojczyzny – Słowackiego, Grottgera i Chopina. Należy zaznaczyć, że autor nie widzi antagonizmu pomiędzy dwiema różnymi tradycjami twórczymi, tylko podkreśla, że od samego początku się one dopełniają. Analiza zastosowanego przez autora doboru słów dla scharakteryzowania działalności narodowych twórców w sztuce i nauce polskiej pozwala wysnuć wniosek, że recepcja ich dzieł przyczyniała się do budzenia bądź podtrzymywania narodowej tożsamości wśród Polaków:

Z bogatej tej krynicy czerpał naród siłę i otuchę do walki, zdał egzamin z swej żywotności, biorąc czynny udział w życiu duchowym Europy, na równi z tymi, których historia odebraniem wolności nie skrzywdziła (STOIŃSKI, 1932: 83).

Na tle tych rozważań uwypuklono znaczenie twórczości muzycznej Stanisława Moniuszki, które:

jest muzycznym poruszeniem narodu i skierowaniem jego duszy i wzroku na przebogată przeszłość, jest muzycznym zachowaniem dawnego życia Polski, ginącego pod razami wrogich nam kultur ku wiecznej radości i dumy wszystkich przyszłych pokoleń (STOIŃSKI, 1932: 83).

Chcąc przybliżyć czytelnikom pisma postać Moniuszki, drukowano również scenki rodzajowe z jego rodzinnego życia (FABRY, 1932: 89–94; UZIĘBŁO, 1932: 86–89) oraz z pobytu w poszczególnych polskich miastach (JÓZEFOWICZ, 1932: 95–97). O przebiegu uroczystości zorganizowanych w Warszawie, Poznaniu, Toruniu, Łodzi, Wilnie, we Lwowie i na Śląsku w celu uczczenia sześćdziesiątej rocznicy śmierci kompozytora informowano w siódmym numerze „Śpiewaka” z 1932 roku.

Pomnik Moniuszki na placu Karola Miarki w Katowicach był ważnym miejscem dla śpiewaków śląskich. Donoszono o Zjeździe Śpiewaków Śląskich okręgu katowickiego, którego symbolicznym, ważnym momentem było złożenie kwiatów przez poczty sztandarowe. Jedną stroną pisma przeznaczono na wydrukowanie zdjęć z tych uroczystości (PREIZNER, 1933: 122–124).

Uczczenie dwudziestopięciolecia ZŚKS zaplanowano na te same dni, w których pięć lat wcześniej odbyły się Śląskie Uroczystości Moniuszkowskie. Odezwę do śpiewaków śląskich i zaproszenie do polskich chórów z innych regionów kraju i z zagranicy, aby wzięły udział w VII Ogólnos Śląskim Zjeździe Śpiewaczym, rozpoczęto przywołaniem faktu Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich i odsłonięcia pomnika całej postaci Stanisława Moniuszki ufundowanego przez górnośląską ludność zrzeszoną w Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Podkreślono, że ludność śląskiej ziemi pragnęła w ten sposóbłożyć hołd temu,

który pieśń narodu do godności wielkiej sztuki wyniósł i jest duchowym przywódcą wszystkich tych, którzy się łączą i organizują, by pieśń tę pielęgnować i popularyzować (STOIŃSKI, 1935a: 19).

O dniach Ogólnos Śląskiego Zjazdu Śpiewaczego pisano, że będą one manifestacją pracy śpiewaków śląskich, i wystosowano zaproszenie do śpiewaków z innych regionów Polski, aby razem cieszyli się wolną pieśnią, w wolnej Polsce na ziemi śląskiej. W programie uroczystości przewidziano, że:

Tu w Katowicach, pod pomnikiem Stanisława Moniuszki, złożą śpiewacy ślasy hołd geniuszowi muzycznemu Polski a przed wspaniałym gmachem Województwa, symbolem wielkości i potęgi Polski na Śląsku wyśpiewają, iż tu, na pograniczu śląskiem, szeregi strażników polskiego ducha tężeją, gotowe są do wszelkiej pracy i wszystkich ofiar, jakie w chwili obecnej i w przyszłości na ołtarzu ojczyznyłożyć będzie trzeba (STOIŃSKI, 1935b: 35).

Warto też przypomnieć, że pierwszą nagrodę muzyczną miasta Katowic przyznano Stefanowi Marianowi Stoińskiemu, wyróż-

niając wśród zasług laureata jego zaangażowanie w organizację Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich w Katowicach w 1930 roku (Fojcik, 1937: 94–95).

3.4. Stanisław Moniuszko jako ikona polskości Górnego Śląska w dwudziestoleciu międzywojennym

W rozdziale tym podjęłam się ukazania, w jaki sposób charakterystyczne dla polskiej kultury narodowej wytwory kulturowe – postać i twórczość Stanisława Moniuszki – były przyswajane przez jednostki kształtujące intersubiektywną górnośląską przestrzeń kulturową pierwszej połowy XX wieku, przy czym opisany w niniejszej części pracy obszar badawczy zawęziłam do kreujących górnośląską recepcję moniuszkowską działań jednostek należących do Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Warto zaznaczyć, że już geneza tej organizacji, na którą składają się: oddolny ruch organizowania się śląskich kół śpiewaczych, formalne utworzenie Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w 1910 roku i ugruntowanie linii programowej tej organizacji w latach 1910–1919, powiązana była z realizacją kultu pieśni polskiej jako symbolu polskości, w ramach której rozpoczęto wówczas również proces górnośląskiej recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki. Wskazują na to nie tylko zawarte w późniejszych pozycjach książkowych wspomnienia działaczy Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, ale również wypowiedzi prasowe drukowane na łamach poszczególnych tytułów. Należy podkreślić, że utwory tego kompozytora wykonywano podczas IV Święta Pieśni w Zadolu zorganizowanego 8 czerwca 1913 roku. Ponadto już w ramach genezy Związku Śląskich Kół Śpiewaczych miała miejsce praktyka powstawania śląskich amatorskich kół śpiewaczych o nazwach: Moniuszko, Halka bądź Milda. Podejmowanie takich działań jak koncerty z utworami Stanisława Moniuszki bądź organizacja wydarzeń artystycznych przez zespoły o nazwie jednoznacznie kojarzącej się z polskością wspierało proces budowania polskiej tożsamości narodowej wśród indyferent-

nych narodowo, ale wrośniętych w przestrzeń tożsamości etnicznej Górnoszlązaków.

Praktyka recepcji tego charakterystycznego dla polskości wytworu kulturowego do intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej kreowanej przez amatorskie zespoły śpiewacze należące do ZŚKŚ w latach 1920–1948 również polegała na wybieraniu kompozytora na patrona chóru bądź tytułu jego dzieła na nazwę zespołu. Ponadto rozszerzeniu uległ Moniuszkowski repertuar śląskich chórów, gdyż wykonywały one, oprócz pieśni Stanisława Moniuszki, również fragmenty z jego oper oraz jego dzieła oratoryjne i kantatowe. Uważam, że wykonywanie Moniuszkowskich dzieł przez śląskie amatorskie zespoły śpiewacze, a także opisujące te wydarzenia doniesienia prasowe przyczyniały się do rozpowszechniania w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej narracji utożsamiającej śląskość z polskością. Jednak dopiero fakt wydawania przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych własnego organu prasowego – „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka” (1920–1948) wzmocnił proces mitologizacji interesującego mnie wytworu kulturowego na symbol polskości Górnego Śląska. Tego typu narracja występowała na kartach analizowanego tytułu prasowego we wszystkich latach jego wydawania, jednak częstotliwość jej zwiększano w kontekście istotnych wydarzeń dla mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska. Takim momentem historycznym były lata 1920–1922, gdy miały miejsce powstania śląskie i plebiscyt. Innym ważnym momentem górnośląskiej recepcji moniuszkowskiej była propaganda, realizacja i pokłosie Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich w latach 1929–1931. Analiza licznych wypowiedzi prasowych dotyczących VI Ogólnoszląskiego Zjazdu Śpiewaczego (7–9 czerwca 1930 roku), które opublikowano w „Śpiewaku”, pozwoliła na pokazanie, że działania te miały charakter czynności artystycznej, której recepcja nadała funkcję czynności społecznej – wzmacnianie polskiej tożsamości kulturowej wśród górnośląskiej ludności. Tego typu narracja moniuszkowska okazała się istotna dla Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Świadczy o tym nie tylko fakt powra-

cania do niej na kartach „Śpiewaka” w kolejnych latach wydawania tego tytułu prasowego, np. w dokumentach opisujących obchody rocznic Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich z 1930 roku, ale również sięganie po nią z okazji obchodzonego na skalę ogólnopolską roku moniuszkowskiego (1932) w związku z sześćdziesiątą rocznicą śmierci kompozytora oraz w dokumentach dotyczących organizacji planowanych na 1935 rok uroczystości ćwierćwiecza Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Co prawda, śmierć Józefa Piłsudskiego spowodowała, że obchody te zorganizowano dopiero w 1936 roku, ale nie przyczyniło się to do zaniechania procesu mitologizacji interesującego mnie wytworu kulturowego na symbol polskości Górnego Śląska. Do Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich powracano na kartach „Śpiewaka” również w kolejnych latach, jednak wybuch II wojny światowej we wrześniu 1939 roku spowodował konieczność zawieszenia działalności przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych i zaprzestania publikowania tytułu prasowego będącego organem tego stowarzyszenia. Narracja moniuszkowska, w ramach której interesujący mnie wytwór kulturowy występował jako symbol polskości Górnego Śląska, była obecna również w publikacjach zamieszczonych na kartach nielicznych numerów wznowionego „Śpiewaka” z lat 1946–1948. Próbowano dokonać bilansu strat poniesionych przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych w latach 1939–1945. Ubolewano m.in. nad zniszczeniem przez hitlerowców katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki i planowano jego rychłą odbudowę.

W rozdziale tym przedstawiłam socjologiczną analizę dokumentów kreujących górnośląską recepcję wytworu kulturowego – postaci i twórczości Stanisława Moniuszki – w pierwszej połowie XX wieku, nawiązując do paradygmatu socjologii humanistycznej i ujmując analizowany fakt społeczny (górnośląską recepcję moniuszkowską) przez pryzmat współczynnika humanistycznego. Przyjmując za Florianem Znanieckim, że dane badacza kultury są takie, jakimi uczyniło je doświadczenie osób, których one dotyczyły, mogłam zaobserwować, że charakterystycznym procesem dla zachodzącej przede wszystkim w latach

1920–1939 integracji kulturowej polskości i śląskości było mitologizowanie Stanisława Moniuszki na symbol polskości Górnego Śląska. Świadczą o tym wypowiedzi prasowe publikowane w „Śpiewaku Śląskim”/„Śpiewaku” z lat 1920–1948, zawierające górnośląską narrację moniuszkowską.

Zakończenie

Kształtowanie tożsamości narodowej bądź etnicznej poprzez muzykę to długotrwały proces, którego znaczna część rozgrywa się w intersubiektywnej przestrzeni życia społecznego. Wskaźnikiem zachodzenia tego procesu są sytuacje, w których wykonywaniu i recepcji wybranych utworów muzycznych bądź recepcji postaci tych kompozytorów, którzy świadomie pełnią rolę zaangażowanych w życie swej wspólnoty narodowej/etnicznej działaczy lub którym kreatorzy recepcji przypisują pełnienie takiej funkcji, towarzyszy proces mitologizacji danych dzieł artystycznych na symbole narodowe/etniczne, a postaci ich kompozytorów – na narodowych twórców w muzyce. W wyniku tego procesu kompozytorzy i ich dzieła stają się wytworami kulturowymi charakterystycznymi dla intersubiektywnej przestrzeni kulturowej danej grupy narodowej/etnicznej. Takie sytuacje są możliwe, gdyż muzyka jest zjawiskiem społecznie uwarunkowanym. Oznacza to, że sposób, w jaki odbiorcy jej doświadczają, i to, do czego dążą jej twórcy i animatorzy, zawsze w pewnym stopniu zależy od warunków społecznych, w jakich oni wyrosli i w jakich obecnie żyją. Natomiast sam proces recepcji dzieł sztuki jest swego rodzaju faktem społecznym, rzeczywistością tworzoną przez jednostki ludzkie, obiektywizowaną w ramach ich kulturowej działalności i internalizowaną w procesie pierwotnej i wtórnej socjalizacji. Obowiązujące w danym okresie historycznym i w obrębie danej grupy społecznej kanony recepcji narodowych dzieł sztuki to zobiektywizowane treści świadomo-

ściowe, normatywne i estetyczne, które wywierają ograniczający i przymuszający wpływ na jej członków.

Badacze podejmujący się analizy procesu kształtowania tożsamości narodowej poprzez recepcję działalności i twórczości poszczególnych kompozytorów wywodzących się z polskiego kręgu kulturowego często podkreślają, że nie można w niej pominąć muzyki i postaci Stanisława Moniuszki. Ze współczesnych pozycji literaturowych na uwagę zasługują: publikacja *Mit wieszczą: Stanisław Moniuszko w piśmiennictwie lat 1858–1989* Agnieszki TOPOLSKIEJ (2014), eseje Mieczysławy DEMSKIEJ-TRĘBACZ (1995, 2003a), a wśród nich artykuł *Stanisława Moniuszki koncepcja muzyki służebnej wobec potrzeb jego czasów* (2003b: 31–40), oraz interdyscyplinarna praca zbiorowa pod redakcją Tomasza BARANOWSKIEGO *Księżę Muzyki Naszej. Twórczość Stanisława Moniuszki jako dziedzictwo kultury polskiej i europejskiej* (2008). W zamieszczonym w tej pracy zbiorowej artykule *Jeden kompozytor – trzy idee. Stanisław Moniuszko między Polską, Litwą i Białorusią* zawarto tezę, że za sprawą poświęcenia się przez kompozytora działalności edukacyjno-wychowawczej, zmierzającej do odbudowy życia muzycznego kraju, pod koniec XIX wieku niemal mitycznie wyniesiono go do rangi polskiego symbolu narodowego (RITTER, 2008: 149).

Rüdiger Ritter, autor współcześnie najobszerniejszej i interdyscyplinarnej niemieckojęzycznej publikacji moniuszkowskiej *Musik fuer die Nation. Der Komponist Stanisław Moniuszko (1819–1872) in der polnischen Nationalbewegung des 19. Jahrhunderts*, skonstruował swój projekt badawczy, odwołując się do analiz z dwóch dyskursów naukowych: historyczno-politologicznych dociekań na temat narodu i nacjonalizmu oraz muzykologicznych studiów dotyczących takich zagadnień jak związki muzyki i polityki oraz obecność muzyki poważnej w przestrzeni kulturowej grupy narodowej. Zapoznanie się z tą publikacją skłoniło mnie do opracowania badań w ramach ukierunkowanej humanistycznie socjologii muzyki. Podjęłam się próby ukazania na podstawie analizy jakościowej i ilościowej listów z biografii kompozytora w opracowaniu Witolda Rudzińskiego i Magdale-

ny Stokowskiej, że relacje społeczne, w które Moniuszko wchodził z odbiorcami swojej twórczości, kreatorami recepcji (recenzentami) i kompozytorami narodowymi innych słowiańskich krajów, powodowały, że stopniowo stawał się on narodowym twórcą w muzyce polskiej już za swojego życia. Aby ukazać proces stopniowego wchodzenia w tę rolę społeczną przez kompozytora, a więc i stawania się symbolem polskości, wykorzystałam koncepcję społecznego tworzenia rzeczywistości zaproponowaną przez Petera Bergera i Thomasa Luckamanna. Z zaprezentowanych w rozdziale drugim analiz wynika, że pełnienie przez Stanisława Moniuszkę roli społecznej narodowego twórcy w muzyce nie było pierwotne wobec podjęcia się przez niego działalności krzewienia rodzimej kultury muzycznej, ale wtórne wobec recepcji, z jaką spotkała się jego twórczość, zwłaszcza pieśni (od wydania w 1842 roku prospektu do *Śpiewnika domowego*) i opery (od dziesięcioletniego okresu zmagania do wystawienia *Halki* na warszawskiej scenie Teatru Wielkiego, podczas których dzieło to uległo przekształceniu z dwuaktowego na czteroaktowe).

W rozdziale trzecim opisałam proces górnośląskiej recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki kreowany przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych z lat 1910–1948. Korzystając z możliwości, jakie daje zastosowanie programu QDA Miner 4.0., przebadalam zawartość moniuszkowskiej narracji w tytułach prasowych: „Śpiewak Śląski”, „Śpiewak” z lat 1920–1948.

Przeprowadzone analizy obecności wytworu kulturowego charakterystycznego dla polskiej tożsamości narodowej, jak postaci Stanisława Moniuszki i jego twórczość, w ramach górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej w latach 1910–1948 unaocznily wpływ kontekstu sytuacyjnego wyznaczanego przez zmieniającą się w pierwszej połowie XX wieku przynależność państwową historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska, na którym zachodziła recepcja postaci kompozytora i jego twórczości, na charakter tożsamościowej narracji właściwej dla polskiej grupy narodowej i górnośląskiej grupy etnicznej. Z badań wynika, że wykonywaniu Moniuszkowskich utworów oraz ich recepcji, jak i postaci Stanisława Moniuszki towarzyszyło nada-

wanie pozamuzycznych treści, społecznie istotnych w danym okresie historycznym dla jednostek należących do polskiej grupy narodowej bądź górnośląskiej grupy etnicznej.

Wykazałam, że geneza Związku Śląskich Kół Śpiewaczych powiązana była z realizacją kultu pieśni polskiej jako symbolu polskości, w ramach której rozpoczęto również proces górnośląskiej recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki. Należy podkreślić, że utwory tego kompozytora wykonywano podczas IV Święta Pieśni w Zadolu, zorganizowanego 8 czerwca 1913 roku. Ponadto w pierwszym dwudziestoleciu XX wieku powstawały śląskie amatorskie koła śpiewacze o nazwie Moniuszko, Halka bądź Milda. Podejmowanie tego typu działań, jak koncerty z pieśniami Stanisława Moniuszki bądź organizacja wydarzeń artystycznych przez zespoły o nazwie jednoznacznie kojarzącej się z polskością, wspierało proces budowania polskiej tożsamości narodowej wśród indyferentnych narodowo, ale wrośniętych w przestrzeń tożsamości etnicznej Górnoślązaków.

Praktyka recepcji tego charakterystycznego dla polskości wytworu kulturowego do intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej kreowanej przez amatorskie zespoły śpiewacze należące do ZSKŚ w latach 1920–1948 również polegała na wybieraniu osoby kompozytora na patrona chóru bądź tytułu jego dzieła jako nazwy zespołu. Ponadto rozszerzeniu uległ Moniuszkowski reperatur śląskich chórów o fragmenty z jego oper oraz jego dzieła oratoryjne i kantatowe. Uważam, że wykonywanie moniuszkowskich dzieł przez śląskie amatorskie zespoły śpiewacze oraz opisujące te wydarzenia doniesienia prasowe przyczyniały się do rozpowszechniania w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej narracji łączącej śląskość z polskością. Poza tym fakt wydawania przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych własnego organu prasowego – „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka” (1920–1948) wzmocnił proces mitologizacji interesującego mnie wytworu kulturowego na ikonę polskości Górnego Śląska. Tego typu narracja występowała na kartach analizowanego tytułu prasowego we wszystkich latach jego wydawania, jednak częstotliwość jej zwiększano w kontekście istotnych wydarzeń

dla mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska. Takim momentem historycznym były lata 1920–1922, czyli czas powstań śląskich i plebiscytu. Innym ważnym etapem górnośląskiej recepcji moniuszkowskiej była propaganda, realizacja i pokłosie Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich w latach 1929–1931. Liczne wypowiedzi prasowe dotyczące VI Ogólnos Śląskiego Zjazdu Śpiewaczego (7–9 czerwca 1930 roku) opublikowane w „Śpiewaku” dowodzą, że miał on charakter czynności artystycznej, której recepcja nadała funkcję czynności społecznej – wzmacniania polskiej tożsamości kulturowej wśród górnośląskiej ludności. Tego typu narracja moniuszkowska okazała się istotna dla Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, o czym świadczy fakt powracania do niej na kartach „Śpiewaka” w kolejnych latach wydawania tego tytułu prasowego, np. w dokumentach opisujących obchody kolejnych rocznic Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich, w materiałach z okazji obchodzonego na skalę ogólnopolską roku moniuszkowskiego (1932) w związku z sześćdziesiątą rocznicą śmierci kompozytora, w dokumentach dotyczących organizacji uroczystości ćwierćwiecza Związku Śląskich Kół Śpiewaczych (1935/1936), jak również planowanych obchodów trzydziestolecia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w 1940 roku, i wymianą cokołu pomnika moniuszkowskiego na ufundowany przez magistrat miasta cokół obłożony płytami z krajowego marmuru. Jednak wybuch II wojny światowej spowodował konieczność zawieszenia działalności przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych i zaprzestania publikowania „Śpiewaka”.

Narracja moniuszkowska, w ramach której interesujący mnie wytwór kulturowy występował jako ikona polskości Górnego Śląska, była obecna również w publikacjach zamieszczonych na kartach nielicznych numerów wznowionego „Śpiewaka” z lat 1946–1948. Próbowano dokonać bilansu strat wojennych poniesionych przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych. Ubolewano nad zniszczeniem przez hitlerowców katowickiego pomnika moniuszkowskiego i planowano jego rychłą odbudowę.

Przedstawione przeze mnie w rozdziale trzecim fakty były już przedmiotem całości bądź fragmentów publikacji sygnowanych

przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych/Śląski Związek Chórów i Orkiestr, takich jak *Materiały do dziejów ruchu śpiewaczego na Śląsku. Do roku 1939* Jana Fojcika, *Śląsk Śpiewa* Rajmuna Hankego, *Cześć Pieśni. Z dziejów śląskiego życia muzycznego i śpiewaczego. Szkice i materiały źródłowe. Część pierwsza, do 1939 roku* Andrzeja Wójcika. Jednak żadna z tych książek nie ma charakteru socjologicznego studium. Stanowią one przykład publikacji utrzymanych w duchu społecznej historii śląskiego amatorskiego ruchu muzycznego. Niemniej należy zaznaczyć, że Fojcik, opisując fakt zniszczenia katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki przez hitlerowców w 1939 roku, określił ten monument jako „niewygodny dla okupanta symbol polskości Śląska” (FOJCIK, 1961: 88). Publikacja ta, z racji tego, że została wydana dopiero w 1961 roku, ma przede wszystkim charakter kronikarski, ale zawiera fragmenty pamiętnikarskie, w których autor daje świadectwo łączenia funkcjonowania amatorskich chórów śląskich w pierwszej połowie XX wieku z działalnością polskiego ruchu narodowego w tym regionie i które były pomocne w konstruowaniu mojego projektu badawczego. Z kolei we fragmencie książki HANKEGO (1991: 153–155) opisującym realizację idei katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki wielokrotnie przywołuje się drukowane wówczas w „Śpiewaku” wypowiedzi prasowe autorstwa Stefana Mariana Stoińskiego – inicjatora idei Śląskich Uroczystości Moniuszkowski. Lektura tej książki podsunęła mi myśl, aby jednym z głównych materiałów badawczych moich analiz uczynić „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka”. Jednak głównym celem wspomnianej publikacji nie jest ukazanie specyfiki górnośląskiej recepcji moniuszkowskiej, tylko przekrojowe ujęcie dziejów śląskiego amatorskiego ruchu muzycznego.

Kronikarski charakter ma również publikacja *Cześć Pieśni. Z dziejów śląskiego życia muzycznego i śpiewaczego. Szkice i materiały źródłowe. Część pierwsza, do 1939 roku* (WÓJCİK, 2010). Autor wielokrotnie przytacza w niej fragmenty sprawozdań archiwizowanych w Związku Śląskich Kół Śpiewaczych (dzisiejszym Śląskim Związku Chórów i Orkiestr) oraz wypowiedzi prasowe ze „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka” i z innych tytułów prasowych.

Jednak interpretuje on materiał źródłowy, wykorzystując współczesną narrację Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr (obecną w „Śpiewaku Śląskim” z przełomu XX i XXI wieku oraz z pierwszego dziesięciolecia XXI wieku). Wymownie świadczy o tym tytuł podrödziału *Druh Moniuszko nasz kochany*, w którym autor opisuje wykonywanie Moniuszkowskich dzieł przez śląskie amatorskie chóry oraz realizację idei katowickiego pomnika kompozytora. Stanisław Moniuszko jako druh śląskiej drużyny śpiewaczej to wynik procesu zasymilowania postaci kompozytora (wytworu kulturowego) do górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej, w ramach której funkcjonuje również polskość. Nie jest to jednak narracja charakterystyczna dla działającego na rzecz integracji śląskości z polskością Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w pierwszej połowie XX wieku, tylko przejaw pisanja na nowo dziejów śląskich zrzeszonych kół śpiewaczych z perspektywy charakterystycznej dla współczesnego Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr, realizującego na płaszczyźnie kulturalnej podmiotową śląskość, w ramach której obecne są wątki wielokulturowości, w tym i polskości. Jest to przedmiotem drugiego tomu książki *Śląski Moniuszko*. Ja natomiast dokonałam socjologicznej analizy dokumentów kreujących górnośląską recepcję wytworu kulturowego – postaci i twórczości Stanisława Moniuszki – w pierwszej połowie XX wieku, nawiązując do paradygmatu socjologii humanistycznej. Dzięki odwołaniu się do założeń metodologicznych Floriana Znanieckiego, głoszących, że dane badacza kultury są takie, jakimi uczyniło je doświadczenie osób, których one dotyczyły, zaobserwowałam, że charakterystycznym procesem dla zachodzącej przede wszystkim w latach 1920–1939 integracji kulturowej polskości i śląskości było mitologizowanie Stanisława Moniuszki na ikonę polskości Górnośląska.

Bibliografia

- ASSMANN J., 2005: *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- BABIŃSKI G., 1998: *Metodologiczne problemy badań etnicznych*. Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków.
- BARANOWSKI T. (red.), 2008: *Księżę muzyki naszej. Twórczość Stanisława Moniuszki jako dziedzictwo kultury polskiej i europejskiej*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa.
- BERGER P., LUCKMANN T., 2010: *Spółeczne tworzenie rzeczywistości*, przeł. J. NIŻNIK, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- BOKSZAŃSKI Z., 2005: *Tożsamości zbiorowe*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- CHAŁASIŃSKI J., 1935: *Antagonizm polsko-niemiecki w osadzie fabrycznej „Kopalnia” na Górnym Śląsku. Studium socjologiczne*, Dom Książki Polskiej, Warszawa.
- CZAPLIŃSKI M., 2006: *Pamięć historyczna a tożsamość śląska*, [w:] J. JANECZEK, M.S. SZCZEPAŃSKI (red.), *Dynamika śląskiej tożsamości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- DEMSKA-TRĘBACZ M. (red.), 1984: *O społecznych problemach muzyki. Antologia tekstów autorów polskich*, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa.
- DEMSKA-TRĘBACZ M., 1995: *Muzyka polska w poszukiwaniu ludzkiej i narodowej tożsamości: zbiór artykułów i szkiców, referatów i wykładów z lat 1993–1995*, nakład własny, Warszawa.
- DEMSKA-TRĘBACZ M., 2003a: „Po ziemi swojej chodzę, po Polsce...” w poszukiwaniu narodowej tożsamości muzyki. *Studia i szkice o muzyce polskiej XIX i XX wieku*, Polihymnia, Lublin.

- DEMSKA-TRĘBACZ M., 2003b: *Stanisława Moniuszki koncepcja muzyki służebnej wobec potrzeb jego czasów*, [w:] M. DEMSKA-TRĘBACZ, „Po ziemi swojej chodzę, po Polsce...” w poszukiwaniu narodowej tożsamości muzyki. *Studia i szkice o muzyce polskiej XIX i XX wieku*, Polihymnia, Lublin.
- DRZAZGA M., 2013: *Muzyka oczami socjologa – społeczne uwarunkowanie ewolucji pieśni „Boże, coś Polskę”*, [w:] S. KOSZ, M. TRZĘSIOK, współpr. Z. BIAŁAS (red.), *Musica inter artes. Muzyka – sztuki plastyczne – teatr – literatura – filozofia*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice.
- DRZAZGA-LECH M., 2012: *Mitologizacja I.J. Paderewskiego na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/”Śpiewaka” w dwudziestoleciu międzywojennym*, [w:] J. WÓDZ (red.), *O pożytkach z badań z dziedziny socjologii i antropologii polityki. Próby refleksji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- DRZAZGA-LECH M., 2013: *Budowanie polskiej tożsamości narodowej poprzez muzykę. Analiza kreowanej w prasie śląskiej recepcji „Haliki” Stanisława Moniuszki w inscenizacjach Opery Śląskiej w Bytomiu w latach 1945–2005*, „Górnośląskie Studia Socjologiczne. Nowa Seria”, t. 4.
- DRZAZGA-LECH M., 2017: *Stanisław Moniuszko jako ikona polskiej tożsamości kulturowej na Górnym Śląsku w dwudziestoleciu międzywojennym*, [w:] R. SZWED, A. DUDA (red.), *Medialne ramy tożsamości*, Wydawnictwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.
- DYCZEWSKI L., 1993: *Kultura polska w procesie przemian*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.
- DYCZEWSKI L. (red.), 2001: *Kultura w kręgu wartości*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.
- DYCZEWSKI L., 2009: *Wartości kulturowe ważne dla polskiej tożsamości*, [w:] L. DYCZEWSKI, D. WADOWSKI (red.), *Tożsamość polska w odmiennych kontekstach*, Wydawnictwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.
- DYCZEWSKI L., 2011: *Kultura w całościowym planie rozwoju*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa.
- DYCZEWSKI L., 2013: *Wstęp*, [w:] L. DYCZEWSKI, K. JUREK (red.), *Tożsamość w wielokulturowym kontekście*, Centrum Europejskie Natolin, Wydawnictwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin–Warszawa.

- FABRY W., 1932: *Śmierć ojca*, rozdział powieści pt. *Moniuszko*, „Śpiewak” nr 6.
- GELLNER E., 1991: *Narody i nacjonalizm*, przeł. T. HOŁÓWKA, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- GŁADKIEWICZ R., SOŁDRA-GWIŹDŹ T., SZCZEPAŃSKI M.S., 2012: *Uwagi wprowadzające*, [w:] R. GŁADKIEWICZ, T. SOŁDRA-GWIŹDŹ, M.S. SZCZEPAŃSKI (red.), *Granice Śląska w interdyscyplinarnej perspektywie*, Państwowy Instytut Naukowy – Instytut Śląski, Wydawnictwo Instytut Śląski, Opole.
- GOFF J., LE, 2007: *Pamięć i historia*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- GOLKA M., 2009: *Pamięć społeczna i jej implanty*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- HALBWACHS M., 2008: *Społeczne ramy pamięci*, przeł. M. KRÓL, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- HOBBSAWM E., RANGER T. (red.), 2008: *Tradycja wynaleziona*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- JABŁOŃSKA B., 2014: *Socjologia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- KACZMAREK R., 2006: *Górny Śląsk podczas II wojny światowej. Między utopią niemieckiej wspólnoty narodowej a rzeczywistością okupacji na terenach wcielonych do Trzeciej Rzeszy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- KACZYŃSKI T., 1997: *Symbolika „Arii z kurantem” ze „Strasznego dworu”*, [w:] K. BILICA (red.), *Muzyka polska w okresie zaborów*, Sekcja Muzykologów ZKP IS PAN, Warszawa.
- KIJONKA J., 2016: *Tożsamość współczesnych Górnolązaków. Studium socjologiczne*, Stowarzyszenie Thesaurus Silesiae – Skarb Śląski, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice.
- KŁOSKOWSKA A., 1992: *Tożsamość i identyfikacja narodowa w perspektywie historycznej i psychologicznej*, „Kultura i Społeczeństwo” nr 1.
- KŁOSKOWSKA A., 2005: *Kultury narodowe u korzeni*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- KORZENIOWSKI B. (red.), 2007: *Przemiany pamięci zbiorowej a teoria kultury*, Instytut Zachodni, Poznań.
- MERTA T., 2000: *Pamięć i nadzieja*, [w:] *Pamięć i odpowiedzialność*, red. R. KOSTRO, T. MERTA, Ośrodek Myśli Politycznej, Centrum Konserwatywne, Kraków–Wrocław.

- MORCINEK G., 1933: *Śląsk. Seria: Cuda Polski: piękno przyrody, pomniki pracy, zabytki dziejów*, Wydawnictwo Polskie R. Wegner, Poznań.
- MUCHA J., (red.), 1999: *Kultura dominująca jako kultura obca. Mniejszości kulturowe a grupa dominująca w Polsce*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- PORĘBSKI M., 1990: *Polskość jako sytuacja*, [w:] A. KŁOSKOWSKA (red.), *Oblicza polskości*, Biblioteka Dialogu, Uniwersytet Warszawski, Warszawa.
- RITTER R., 2005: *Musik fuer die Nation. Der Komponist stanisław Moniuszko (1819–1872) in der polnischen Nationalbewegung des 19. Jahrhunderts*, Peter Lang, Europaeischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt AM Main.
- RITTER R., 2008: *Jeden kompozytor – trzy idee. Stanisław Moniuszko między Polską, Litwą i Białorusią*, [w:] T. BARANOWSKI (red.), *Księżę muzyki naszej. Twórczość Stanisława Moniuszki jako dziedzictwo kultury polskiej i europejskiej*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa.
- SIMONIDES D., 1996: *Mit Ślązaka*, [w:] W. WRZESIŃSKI (red.), *Polskie mity polityczne XIX i XX wieku*, Centrum Badań Śląskoznawczych i Bohemistycznych, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław.
- SKOLIMOWSKI H., 1990: *Uniwersalne wartości etosu polskiego*, [w:] A. KŁOSKOWSKA (red.), *Oblicza polskości*, Biblioteka Dialogu, Uniwersytet Warszawski, Warszawa.
- SMOLICZ J., 1990: *Język jako wartość rdzenna*, [w:] A. KŁOSKOWSKA (red.), *Oblicza polskości*, Biblioteka Dialogu, Uniwersytet Warszawski, Warszawa.
- SMOLIŃSKA T., 2006: *W poszukiwaniu symboliki śląskiej tożsamości*, [w:] J. JANECZEK, M.S. SZCZEPAŃSKI (red.), *Dynamika śląskiej tożsamości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- STOKOWY B., 1946: *Góra św. Anny. Zarys historii ośrodka kultu religijnego na Górnym Śląsku*, Wrocław.
- SWADZBA U., 2001: *Śląski etos pracy. Studium socjologiczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- SWADZBA U., 2009: *Etos pracy na Górnym Śląsku. Tradycja, współczesne oblicze i zmiany*, „Studia Socjologiczne”, nr 4.
- SZACKA B., 2000: *Pamięć zbiorowa i wojna*, „Przegląd Socjologiczny” nr 2.
- SZACKA B., 2003: *Historia i pamięć zbiorowa*, „Kultura i społeczeństwo” nr 4.

- SZACKA B., 2009: *Czas przeszły – pamięć – mit*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- SZCZEPAŃSKI M.S., 2006: *Od identyfikacji do tożsamości. Dynamika śląskiej tożsamości – prolegomena*, [w:] J. JANECEK, M.S. SZCZEPAŃSKI (red.), *Dynamika śląskiej tożsamości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- SZRAK E., 1934: *Śląsk jako problem socjologiczny*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk na Śląsku”, t. 4, Katowice.
- ŚWIĄTKIEWICZ W., 2006: *Społeczny świat sztuki in statu nascendi (kilka refleksji)*, [w:] A. KOWALCZYK-KLUS (oprac. i red. katalogu), *Czas na interdyscyplinarność: człowiek wybiera medium*, Instytut Sztuki Uniwersytetu Śląskiego, Wydział Artystyczny, Katowice–Cieszyn.
- ŚWIĄTKIEWICZ W., 2011: *Tożsamości narodowe w górnośląskiej przestrzeni kulturowej*, [w:] O. KOZŁOVA, A. KOŁODZIEJ-DURNAŚ (red.), *Kulturowe zróżnicowanie narodowych, regionalnych i organizacyjnych tożsamości*, Wydawnictwo Economicus, Uniwersytet Szczeciński, Szczecin.
- TOMASZEWSKI M., 2000: *Kategoria narodowości w muzyce*, [w:] M. TOMASZEWSKI, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków.
- TOPOLSKA A., 2012: *Problemy z Moniuszką – problemy z pamięcią? Status kompozytora narodowego we współczesnej kulturze*, Spotkania z Antropologią – Interdyscyplinarne dyskusje (SAID), projekt realizowany ze środków Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, teksty pokonferencyjne, www.pia.org.pl/72-spotkania-z-antropologia-interdyscyplinarne-dyskusje-said [dostęp: 6.06.2014].
- TOPOLSKA A., 2014: *Mit Stanisława Moniuszki jako wieszczka narodowego. Studium na podstawie polskiego piśmiennictwa w latach 1958–1989*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań.
- TOPOLSKI J. (red.), 1994: *Studia nad świadomością Polaków*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Ustawa z dnia 4 marca 2010 r. o narodowym spisie powszechnym ludności i mieszkań w 2011 r., Dz.U. z 2010 r. Nr 47, poz. 277.
- WADOWSKI D., 2009: *Pamięć zbiorowa i mit jako czynniki lokalności*, [w:] M. SZYSZKA (red.), *Społeczeństwo, przestrzeń, rodzina. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Piotrowi Kryczce*, Wydawnictwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.

- WÓDZ J., WÓDZ K., 1999: *Czy Ślązacy są mniejszością kulturową?*, [w:] J. MUCHA (red.), *Kultura dominująca jako kultura obca. Mniejszości kulturowe a grupa dominująca w Polsce*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- ZNANIECKI F., 1988: *Wstęp do socjologii*, Biblioteka Socjologiczna, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- ZNANIECKI F., 1990: *Współczesne narody*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- ZNANIECKI F., 2008: *Metoda socjologii*, Biblioteka Socjologiczna, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

Materiał wykorzystany do analizy empirycznej

- Amatorski chór radiowy*, „Dziennik Zachodni”, 18.03.1945, nr 36.
- BOGUCKI A., *Opera „Straszny dwór” Moniuszki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1865, nr 314, [w:] S. JAROCIŃSKI (oprac.), *Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX wieku (do roku 1939)*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- BYRCZYŃSKI S., 1936: *Moje wspomnienia. Rok 1863*, Warszawa.
- „Dziennik Wileński” 1817, nr 27.
- FOJCIK J., 1929: *Ogólnosłański Zjazd Śpiewaków w Katowicach w roku 1930*, „Śpiewak” nr 7.
- FOJCIK J., 1930: *Opera i koncerty*, „Śpiewak” nr 2.
- FOJCIK J., 1937: *St. M. Stoiński laureatem pierwszej nagrody muzycznej miasta Katowic*, „Śpiewak” nr 7–8.
- „Gazeta Warszawska” 1858, nr 269.
- „Gwiazdka Cieszyńska” 1891, nr 31.
- „Gwiazdka Cieszyńska” 1900, nr 50.
- „Gwiazdka Cieszyńska” 1901, nr 19.
- „Gwiazdka Cieszyńska” 1902, nr 4.
- „Gwiazdka Cieszyńska” 1910, nr 17.
- „Gwiazdka Cieszyńska” 1910, nr 24.
- JÓZEFOWICZ M., 1932: *Moniuszko w Wilnie*, „Śpiewak” nr 6.
- Listy Narcyzy Żmichowskiej do rodziny i przyjaciół*, Kraków–Warszawa 1906, t. 1, List do Anny Kisielnickiej nr 47.
- Listy Narcyzy Żmichowskiej do rodziny i przyjaciół*, Kraków–Warszawa 1906, t. 2, List do Bibianny Moraczewskiej nr 80.

- MONIUSZKO S., 1842: *Prospekt do „Śpiewnika domowego”*, „Tygodnik Petersburski”, nr 72.
- Nad Odrą i Nysą*, „Trybuna Robotnicza” 21.05.1946.
- Nowa radiostacja w Katowicach*, „Dziennik Zachodni”, 2.03.1945, nr 22.
- Ogłoszenie przedpłaty na nowe wydanie „Śpiewów historycznych” J.U. Niemcewicza, Przemyśl 1850* [w:] J.U. Niemcewicz, 1851: *Śpiewy historyczne*, Przemyśl.
- „Pamiętnik Literacki” 1849, t. 2, z. 4.
- „Pamiętnik Warszawski”, styczeń 1818.
- PIETRASZEWSKA-WILSKA S., 1952: *Pamiętnik o Ignacym Chmieleńskim* (oprac. S. KIENIEWICZ), Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- „Polak” 1910, nr 66.
- „Polak” 1911, nr 120.
- „Polak” 1911, nr 122.
- PREIZNER T., 1933: *Okręg katowicki...*, [w:] *Śląskie Zjazdy Śpiewacze*, „Śpiewak” nr 9.
- Prof. Michał Józefowicz...*, [w:] *Kronika muzyczna*, „Śpiewak” 1931, nr 1.
- Przemówienie księdza inf. Kasperlika*, [w:] *Przemówienia powitalne przy otwarciu Zjazdu i Uroczystości Moniuszkowskich*, „Śpiewak” 1930, nr 6–7.
- Przemówienie Pana Prezesa Imieli*, „Śpiewak” 1930, nr 6–7.
- RĘGOROWICZOWA O., 1931: *Twórczość literacka w okresie plebiscytu i powstań śląskich*, „Strażnica Zachodu”, nr 3.
- RUDZIŃSKI W., STOKOWSKA M. (oprac.), 1969: *Listy S. Moniuszki*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków.
- SACHSE F., 1930a: *Przebieg VI Zjazdu Śpiewaków i Uroczystości Moniuszkowskich*, „Śpiewak” nr 6–7.
- SACHSE F., 1930b: *W pół drogi*, „Śpiewak” nr 5.
- SAWICKI-STELLA Jan, *Marsylianika polska i powstanie 1863 roku*, „Ruch Literacki” 1877, t. 1.
- STOIŃSKI S.M., 1929a: *Do Śpiewaków Śląskich*, „Śpiewak” nr 11.
- STOIŃSKI S.M., 1929b: *Koncert na pomnik moniuszkowski w Bielsku*, „Śpiewak” nr 11.
- STOIŃSKI S.M., 1929c: *Ogólnos Śląski Zjazd Śpiewaków. Uroczystości Moniuszkowskie*, „Śpiewak” nr 10.
- STOIŃSKI S.M., 1929d: *Ogólnos Śląski Zjazd Śpiewaków w Katowicach*, „Śpiewak” nr 6.

- STOIŃSKI S.M., 1929e: *Opera i koncerty*, „Śpiewak”, nr 12.
- STOIŃSKI S.M., 1929f: *Śląskie Uroczystości Moniuszkowskie a przyszłość ruchu śpiewaczego w Polsce*, „Śpiewak” nr 12.
- STOIŃSKI S.M., 1930a: *Moniuszce – śpiewacy śląscy*, „Śpiewak” nr 5.
- STOIŃSKI S.M., 1930b: *O pomnik Moniuszki w Katowicach*, „Śpiewak” nr 1.
- STOIŃSKI S.M., 1930c: *Po Śląskich Uroczystościach Moniuszkowskich*, „Śpiewak” nr 8–9.
- STOIŃSKI S.M., 1931a: *Laureat Nagrody Muzycznej Miasta Stołecznego Warszawy*, „Śpiewak” nr 4.
- STOIŃSKI S.M., 1931b: *O nowe formy naszych ogólnopolskich i związkowych zjazdów śpiewających*, „Śpiewak” nr 5.
- STOIŃSKI S.M., 1932: *Znaczenie Moniuszki w polskiej kulturze artystycznej XIX wieku*, „Śpiewak” nr 6.
- STOIŃSKI S.M., 1934a: *Piotr Maszyński laureatem tegorocznej państwowej nagrody muzycznej*, „Śpiewak” nr 3.
- STOIŃSKI S.M., 1934b: *Piotr Maszyński nie żyje!*, „Śpiewak” nr 7–8.
- STOIŃSKI S.M., 1935a: *Wielki Zjazd Śpiewaków w Katowicach od 8 do 10 czerwca 1935 roku*, „Śpiewak” nr 2.
- STOIŃSKI S.M., 1935b: *Zjazd Jubileuszowy Śpiewaków Śląskich*, „Śpiewak” nr 3.
- Szopski F., 1910: *W setną rocznicę urodzin Chopina*, „Dziennik Cieszyński”, 27.02.1910, nr 47.
- Sztandar powstańców śląskich, sztandar robotników i chłopów – jest dziś sztandarem Odrodzonej Polski*, „Trybuna Robotnicza” 20.05.1946.
- Unia Europejska szansą rozwoju regionów*, broszura wydana przez Ruch Autonomii Śląska, [b.d.w., b.m.w.].
- UZIĘBŁO L., 1932: *Nieco wspomnień o ludziach bliskich Moniuszce za czasów jego wileńskich*, „Śpiewak” nr 6.
- WIENIAWSKI A., 1930: *Ku czci moniuszkowskiej pieśni*, „Śpiewak” nr 5.
- WIŚNIEWSKI W., 1866: *Wspomnienia kapitana wojsk polskich z roku 1863*, Lipsk.
- WITTE K., 1850: *O ruchu literackim*, „Gazeta Warszawska” nr 276.
- WROCKI E., 1930: *Książę pieśni*, „Śpiewak” nr 5.
- ZAWADZKI A., 1946: *Lud śląski – współgospodarzem Ojczyzny. Przemówienie wojewody gen. Zawadzkiego*, „Trybuna Robotnicza” 20.05.1946.
- ZIĘTEK J., 1946: *Powstańcy – wzywam was na front pracy dla demokratycznej Polski*, „Trybuna Robotnicza” 20.05.1946.

Żywot J.U. Niemcewicza przez X. Adama Czartoryskiego, Biblioteka Polska w Paryżu, Księgarnia B. Behra, Berlin–Poznań 1860.

Przeanalizowane czasopisma

„Śpiewak Śląski”/”Śpiewak” z lat 1920–1948.

Przeanalizowana literatura sygnowana przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych

FOJCIK J., 1961: *Materiały do dziejów ruchu śpiewaczego na Śląsku. Do roku 1939*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice.

WÓJCIK A., 2010: „Cześć Pieśni”. *Z dziejów śląskiego życia muzycznego i śpiewaczego. Szkice i materiały źródłowe. Część pierwsza do 1939 roku*, Związek Śląskich Kół Śpiewaczych – Śląski Związek Chórów i Orkiestr 1910–2010, Śląska Biblioteka Muzyczna, Katowice.

Indeks osobowy

Aleksander II, car 68

Assmann Jan, 26,

Babiński Grzegorz 8

Baranowski Tomasz 156

Berger Peter 11–12, 157

Bogucki August 95

Bokszański Zbigniew 15–17, 19

Bończyk Norbert 106

Chałasiński Józef 40–41

Chopin Fryderyk 54, 87–90, 110,
112, 147–148

Chorembalscy, bracia 138

Chorembalski Wincenty 138

Czapla Kazimierz 110

Czapliński Marek 37

Damrot Konstanty 106

Dargozymski Aleksander 73, 85–
86, 92

Demska-Trębacz Mieczysława
44–45, 156

Diepenbrock Melchior 105

Dyczewski Leon 12, 23–24, 26,
29–30

Fabry Władysław 148

Faruga Arkadiusz 34–35

Fojcik Jan 105–106, 108, 110,
114–115, 137, 150, 160

Freyer August 43

Fryderyk Wilhelm IV 51

Gebethner Gustaw Adolf 64

Gellner Ernest 20

Gładkiewicz Ryszard 8

Goff Jacques, Le 11

Golka Marian 26

Grodzki Walentyn 97

Grottger Artur 147–148

Halbwachs Maurice 26–27

Hanke Rajmund 105, 117, 160

Hławiczka Andrzej 106

Ilcewicz Edward 67, 79

Imiela Emanuel Konstanty 142

Jabłońska Barbara 8

Józefowicz Michał 146, 148

Kaczmarek Ryszard 36–37

Kaczyński Tadeusz 95

Kasperlik Wilhelm 142–143
Kątski Apolinary 92
Kijonka Justyna 8
Kłoskowska Antonina 20–21
Komisarzewski Fiodor 81
Korfanty Wojciech 113
Korzeniowski Bartosz 26
Kossak-Szczucka Zofia 41
Kraszewski Józef Ignacy 53, 59,
62
Krzyżanowska Justyna (matka
Fryderyka Chopina) 92

Lachman Wacław 146
Lenartowicz Teofil 100
Lewandowski Teofil 107
Ligoń Jan 110
Ligoń Juliusz 106
Luckmann Thomas 11–12, 157

Maszyński Piotr 146
Matejko Jan 140, 147
Merta Tomasz 30
Meyerbeer Giacomo 89
Miarka Karol 106, 144
Mickiewicz Adam 46, 60–61,
64–65, 94, 97, 109, 118, 131,
140, 147–148
Mikuli Karol 79–80, 97
Moniuszko Stanisław 43–59, 61,
63, 65, 67, 69–88, 90–102,
105, 108–110, 115–136, 139–
141, 144, 146, 148–153, 156–
158, 160–161
Morcinek Gustaw 33–34, 41
Mucha Janusz 16–18
Müller Aleksandra 43–44
Müller Jan 74
Müller Maria 52, 60

Niemcewicz Julian Ursyn 46
Niewiadomski Stanisław 146
Nowowiejski Feliks 111, 115

Ogiński Michał Kleofas 95
Ordy Napoleon 100

Paderewski Jan Ignacy 111
Piłsudski Józef 130, 152
Porębski Mieczysław 25
Preizner Tadeusz 149

Ritter Rüdiger 45, 75, 91, 156
Rudziński Witold 12, 46, 49–51,
53–55, 59–60, 67–69, 74–79,
81–82, 84–85, 89, 92–96, 98,
100, 156
Rungenhagen Carl Friedrich 43–
44, 51

Sachse Feliks 141–142
Sikorski Józef 54, 87, 89
Simonides Dorota 35
Skowronek Ludwig 108
Słowacki Juliusz 147–148
Smetana Bedřich 78, 80, 97–99
Smolicz Jerzy 25
Sołdra-Gwiżdż Teresa 8
Spontini Gasparo 44
Stefanowicz Dominik 43
Stoiński Stefan 136–140, 144–
146, 148–149, 160
Stokowska Magdalena 12, 46,
49–51, 53–55, 59–60, 67–69,
74–79, 81–82, 84–85, 89, 92–
96, 98, 100, 156
Swadźba Urszula 39–40
Szacka Barbara 26–27, 29
Szczepański Marek Stanisław 8

Szopski Feliks 111–112

Szramek Emil 31–36

Świątkiewicz Wojciech 9, 15, 31,
36, 38

Tomaszewski Mieczysław 45

Topolska Agnieszka 7, 12

Topolski Jerzy 26

Uziębło Lucjan 148

Wadowski Dariusz 29

Wielki Książę Konstanty 82

Wieniawski Antoni 141

Wieniewicz Henryk 98

Witte Karol 88–89

Wolf August Robert 64

Wolski Jan 110

Wójcik Andrzej 105, 108, 112–
113, 136, 160

Wrocki Edward 140–141

Zawiszanka Helena 65, 79, 97

Znaniński Florian 9–10, 46, 135,
152, 161

Żnińska Janina 110

Żurawski Zygmunt 143

Maja Drzazga-Lech

The Silesian Moniuszko

The reception of the figure and the output of the composer in Upper Silesia
A sociological study

Volume I

National identity and music

The construction of national identity through the music
of Stanisław Moniuszko during the composer's lifetime
and within the framework of the activities of the Association
of Silesian Circles of Songsters in the first half of the 20th century

Summary

The book constitutes the first of the two volumes of the publication entitled *The Silesian Moniuszko. The reception of the figure and the output of the composer in Upper Silesia. A sociological study*, based on research conducted by the author during the work on the dissertation entitled *The construction of national identity through music. The reception of the figure and the output of the composer in Upper Silesia in the 20th century. A sociological study*.

The construction of national identity through music is a long process whose bulk progresses in the intersubjective space of social life. The indicator of the occurrence of this process has to do with situations in which the execution and the reception of selected pieces of music, or the reception of the figures of the composers who consciously perform the role of activists engaged in the life of their national community, or to whom the creators of reception ascribe the performance of such a role is accompanied by a process of mythologisation of the given pieces of artistic work to the status of national symbols and that of the given composers to the status of national artists in music. This process is resented on the basis of the example of the reception of the figure and the output of Stanisław Moniuszko.

Listy Stanisława Moniuszki [The Letters of Stanisław Moniuszko] edited by Witold Rudziński and Magdalena Stokowska, were analysed from the perspective of humanist sociology. I focused on an analysis of press reports and the extant written statements of the composer (testimony of the reception of the works of Moniuszko), from which one may draw information about the

context of the creation, execution and the presence of the works of Stanisław Moniuszko in the intersubjective cultural space peculiar to a given category of recipients. Moreover, an analysis was conducted upon the ways in which the Moniuszko narration, created by the Związek Śląskich Kół Śpiewaczych [the Association of Silesian Circles of Songsters] in the first half of the 20th century, was present in the Upper Silesian culture. One adopted the periodical “Śpiewak Śląski”/“Śpiewak” of the years 1920–1948 as the unit of analysis. For me, the Moniuszko narration, whose various variants were/continue to be present in the Upper Silesian intersubjective cultural space, constitute an element of social memory/cultural memory. As such, it is involved in the ethnic/national relations (conditioned by the socio-cultural and historical context) which obtain between the inhabitants of the Silesian land, especially between Polishness and Upper Silesianness.

Keywords: the Polish national identity, the Silesian cultural identity, a cultural artefact, collective/social memory, a national/ethnic symbol

Maja Drzazga-Lech

Der schlesische Moniuszko

Die Rezeption der Person und des Werkes des Komponisten
in Oberschlesien
Soziologische Studie

Band 1

Volksidentität und Musik

Die Schaffung der Volksidentität mittels Stanisław Moniuszkos Musik zu Lebzeiten des Komponisten und im Rahmen der Tätigkeit des Bundes der Schlesischen Gesangsvereine in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Zusammenfassung

Das Buch stellt den ersten Band von der zweibändigen Publikation *Der schlesische Moniuszko. Die Rezeption der Person und des Werkes des Komponisten in Oberschlesien. Soziologische Studie* dar, die auf den von der Verfasserin durchgeführten Forschungen für ihre Dissertation: *Die Schaffung der Volksidentität mittels Musik. Die Rezeption der Person und des Werkes von Stanisław Moniuszko in Oberschlesien im 20. Jahrhundert. Soziologische Studie* basiert.

Die Volksidentitätsschaffung mittels Musik ist ein langwieriger Prozess, der sich größtenteils im intersubjektiven Raum des gesellschaftlichen Lebens vollzieht. Die Anzeichen des Prozesses sind Situationen, in denen mit der Vorführung und Rezeption mancher Musikwerke oder der Rezeption deren Komponisten, die sich ganz bewusst für das Leben ihrer Volksgemeinschaft einsetzen oder auch für solche Aktivisten betrachtet sind, eine gewisse Mythologisierung der bestimmten Kunstwerke zu nationalen Symbolen und der bestimmten Komponisten zu Nationalkünstlern einhergeht. Der Prozess wird hier am Beispiel der Aufnahme von Stanisław Moniuszko und dessen Musikwerke veranschaulicht.

Die Verfasserin analysiert die von Witold Rudziński und Magdalena Stokowska nach Auffassung der humanistischen Soziologie bearbeiteten *Briefe Stanisław Moniuszkos*. Sie konzentriert sich dabei auf die Analyse von Pressemitteilungen und erhalten gebliebenen schriftlichen Äußerungen des Komponisten mit den Informationen über sein Schaffen und Präsenz seiner Werke in dem für bestimmte Kategorie der Rezipienten von Moniuszkos Werken

typischen, intersubjektiven Kulturraum. In Anlehnung an die Zeitschrift „Śpiewak Śląski“/“Śpiewak“ (dt.: „Schlesischer Sänger“/„Sänger“) aus den Jahren 1920–1948 wird in dem Buch ergründet, auf welche Art und Weise Moniuszko in der von dem Bund der Schlesischen Gesangsvereine in der ersten Hälfte des 20.Jhs kreierte oberschlesischen Kultur vorhanden war. Verschiedene Arten der Präsenz Moniuszkos im intersubjektiven Kulturraum Oberschlesiens hält die Verfasserin fürs Element des gesellschaftlichen/kulturellen Gedächtnisses. Als solches ist es in die vom sozial-kulturellen und historischen Kontext abhängigen ethnischen/nationalen Beziehungen unter den Einwohnern Schlesiens, insbesondere zwischen polnischer und oberschlesischer Wesensart, verwickelt.

Schlüsselwörter: polnische Volksidentität, schlesische Kulturidentität, Kulturprodukt, kollektives Gedächtnis/gesellschaftliches Gedächtnis, nationales Symbol/ethnisches Symbol



ISSN 0208-6336
Cena 24 zł (+ VAT)

ISBN 978-83-226-3437-0



9 788322 634370

Więcej o książce

